التغريب والتجريب
في الأدب العربي المعاصر

د. عبد السلام الشاذلى



٢٠١٥

الإخراج الفنى: إيناس الدكرورى

إهداء

إلى الصديقين العزيزين:

عز الدين إسماعيل: أستاذًا ناقدًا.

عبد العزيز المقالح: زميلاً وشاعرًا.

و إلى أصدقاء نهاية العمر :

أحفادي الأعزاء (ريم، يارا، حمزة، كريم، سليم، حسين، ندا، فريدة)
في زمـن لا غـربـــة فيـــه ولا تغـــريب

زمن للعدل والحرية والكرامة الإنسانية

وإلى شهداء هذه القيم الإنسانية الخالدة

د. عبد السلام الشاذلي

المقدمة

(١)

إن ظاهرة «التغريب» ظاهرة أدبية موغلة في القدم بالآداب العربية وغير العربية كما أن دوافع «التغريب» التي تدفع بالإنسان أن يعيش حياة «الاغتراب» و «الغربة» بل و(الغرابة) عديدة ومتنوعة. منها الاجتماعي والسياسي، ومنها الروحي والثقافي والديني، وعادة ما تتخذ هذه الدوافع أشكالها ومضامينها المختلفة بحسب الأطر الحضارية التي تتجلى في ظلالها مظاهر اغتراب الإنسان في المراحل التاريخية المختلفة.

ولا تتجلى ظاهرة الاغتراب في شعرنا العربي بالعصرين الجاهلي والعباسي خاصة إلا بارتباطها بقضية الاحتكاك الثقافي بين حضارتين، مثلما نرى في الأبيات المنسوبة إلى امرئ القيس وهو يقف حائرًا وضائعًا على حدود الإمبراطورية الرومانية، وذلك في قوله المشحون بالحنين الجارف إلى دياره ومنازله في الصحراء العربية التي يشعر بالأسى العميق لهجرها، كما يتضح من إشارته للمكان القريب في نهاية الشطرة الأولى من بيته الشعري التالي:

[أجَارتنـــا إنا غَريبـــان هَهنَـــا　　　وكلُّ غَريب للغريبِ نســـيبُ
فإن تَصِلينـــا فالقرابةُ بَيننـْــــا　　　وإن تصرمينا فالغريبُ غريبُ][١]

وتتكاثر مظاهر الاغتراب في العصر العباسي الأول في شعر أبي نواس وبشار خاصة نظرًا لصعوبة انصهارهما مع التقاليد الثقافية غير المألوفة لديهما بل والسخرية والتهكم منها. وما أن نصل إلى مشارف العصر العباسي الثاني حتى تتجلى ظاهرة الاغتراب والتغريب في منتصف القرن الرابع عند المتنبي خاصة، في موقفه الحضاري المختلف من

حضارة مابين النهرين، أو في مصر بعهد كافور الإخشيدي، أو غيرهما من مناطق الحدود المتاخمة، لإمارة سيف الدولة الحمداني، مثله الأعلى في قيمه السياسية والإخلاقية، حيث نراه يصور غربته الكاملة وهو في طريقه إلى أرض فارس :

[مَغَاني الشِّعبِ طيبًا في المغاني　　　بمنزلة الربيع من الزمان

وَلكنّ الفتى العربي فيها　　　غَريبُ الوجهِ واليدِ واللسانِ][٢]

كما يصور المتنبي نوعا آخر من أنواع الاغتراب وهو اغتراب العقول المثقفة كمدحه لأحد قضاة أنطاكية:

أفاضلُ الناسِ أغراضٌ لذا الزمن　　　يخلو من الهَمِ أخلاهم مِنَ الفطن

وإنما نحن في جيلٍ سواسية　　　شَرٌ على الحرِ من سقم على بدن][٣](*)

وتعد داليته الشهيرة:

عيدٌ بأية حالٍ عُدْتَ يا عيدُ　　　بما مَضَى أم لأمرٍ فيك تجّديدُ

عند أحد كبار شعراء اليمن المعاصرين (الشهيد زيد الموشكي) : [صورة من عيد الغريب، في سبيل العلا، وحال المكروب الذي خاب أمله العظيم عن بعد الشقة عن بلاده وأهله الأعزاء، وهي حال تجعل الحر الحساس، لاسيما الشاعر العبقري يتململ منها تململ السليم ويتقلب على حرها في مثل الجحيم][٤].

وعلى هذا النحو من التفسير للتراث العربي يعيد الشاعر الكلاسيكي الجديد قراءة تراثه الشعري في ضوء واقعه المغترب والذي دفع حياته ثمنًا باهظًا لمحو هذا الاغتراب من خلال مشاركته الفعالة في ثورة بلاده عام (١٩٤٨) مع مجموعة من رفاقه الشعراء وفي طليعتهم محمد محمود الزبيري ، ضمير اليمن الثقافي والوطنى على حد وصف(المقالح) له في عنوان أهم كتبه عنه[٥].

(*) ويمثل شعر أبي العلاء المعري ونثره، ولاسيما في «رسالة الغفران» أعلي مراحل الغربة واللتغريب في تاريخ الحضارة العربية.

وسوف تعاود ظاهرة تغريب العقول الفاضلة ظهورها في كل من حركتي الشعر الرومانسي والشعر الحر، مثلما نرى في «نشيد الجبار أو هكذا غني بروميثيوس» لأبي القاسم الشابي الذي يتحدى فيها الداء والأعداء ، مخاطبًا من يحاول تغريبه في سخرية مريرة:

[وأملا طريقي بالمخَاوفِ والدجى ... وزَوابع الأشواكِ والحصباء

وانشرْ عليه الرَعبَ وانثْر فوقه ... رجم الردي وصواعِق البأساء

فأرموا على ظلي الحِجارَة واخِتفوا ... خَوفَ الرياح العوج والأنواء

مَنْ جَاشَ بالوحى المقدسِ قلبه ... لم يَحتَفلْ بحجارِة الفلتاء][٦]

وسنجد في حركة الشعر الجديد صورة شعرية أكثر موضوعية بحكم المعالجة الفنية المختلفة عن المعالجة الذاتية التي غلبت على حركة الشعر الرومانسي، على الرغم من قالبها الأسطوري، وذلك في قول أمل دنقل في ديوانه «العهد الآني»

[أصبح العقل مغتربًا ، يتسول ، يقذفه صِبْيةٌ

بالحجارة، يوقفه الجند عند الحدود وتسحبُ

منه الحكومات جنسية الوطني، وتُدْرجُهُ في

قوائم من يكرهون الوطن.

قُلتُ: فليكن العقلُ في الأرضِ لكنّه لم يكن

سَقَط العقلُ في دورةِ النفي والسجن حتى يُجَنْ][٧].

وسنجد ألوانًا شتى من مظاهر الاغتراب في قراءتنا لبعض النصوص الشعرية لأمل دنقل ابتداء من ديوانه الأول « مقتل القمر» حتى آخر أعماله « أوراق الغرفة(٨) حيث يعكس وجه « الجنوبي» بأشعته المختلفة مأساة المغترب بكل أبعاده الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والجمالية.

ولكن هل التغريب هو هوية مكان أم هوية فئة أم هوية عرق أم هوية لغة وثقافة ؟

يرى بعض الدارسين أن [التغريب جزء من الحدود، أي أن الإخراج من الأوطان لمدة عام حماية للمجتمع من سوء أفعال صاحبها][٨].

إن الاغتراب والتغريب بمعناه العام (الثقافي والاجتماعي) الروحي والجسدي هو ظاهرة إنسانية تتجاوز الحدود الزمانية والمكانية والتاريخ والحضارات وتتصل بقيم الإنسان وبحثه الدءوب عن العدل والحرية والكرامة الإنسانية كقيم إنسانية مطلقة، قيم قد تقيدها النظم الاجتماعية هنا أوهناك ولكن يظل السعي البشري لتحقيق هذه القيم الإنسانية على أرض الواقع هو ما يسمي تاريخ الثورات ضد التغريب والاغتراب البشري ولعلنا نجده في السيرة الفكرية لأحد زعماء حركة التنوير الفرنسي في القرن الثامن عشر «جان جاك روسو»، الذي مهد بفكره الثوري طريق الثورة الفرنسية الكبرى عندما عرف معنى الاغتراب والتغريب في حياته الفردية وتمرد عليها.

لقد انصب جهدنا النقدي في دراسة الصلة بين ظاهرتي التغريب والثورة من خلال نماذج مختلفة، وخاصة النموذج اليمني في عهد التخلف والقهر السياسي في عام (١٩٤٨)، لكي نستشف بعض ما كان يمكن أن يحدث في بعض أقطارنا العربية التي عاشت الوضعية التعيسة ذاتها، وإن اختلفت في مظاهرها الخارجية من تطورات توضحها لنا اليوم ثورات الربيع العربي في مطلع القرن الحادي والعشرين.

(٢)

وإذا كانت ظاهرة التغريب ظاهرة موغلة في القدم في الأدب العربي شعره ونثره (لاسيما نثر أبي حيان التوحيدي)، فإننا نجد أن مصطلح التغريب من المصطلحات الفكرية والنقدية التي شاعت في العصر الحديث، ولاسيما في الفلسفة الألمانية ابتداء من هيجل حتى هيدجر مرورًا بالهجيليين الشباب بما فيهم فيورباخ وماركس) وغيرهما وذلك للتأخر الاقتصادي والاجتماعي في ألمانيا عن غيرها من الدول الأوربية الأخرى التي كانت قد قطعت شوطًا كبيرًا في النمو الرأسمالي.

ومن هنا أصبح مصطلح (الاغتراب) و (التغريب) «alienation» مترادفين في أغلب التيارات الفلسفية المعاصرة ولاسيما الفلسفة الوجودية منها[٩].

ولكننـا نجد لهذا المفهوم (التغريـب) ولهذا المصطلح (الاغتراب) بعدًا ثقافيًا وجماليًا آخـر، ربـما يكون أكثر عمقًا وأشـد دلالـة في مجري حياتنـا الثقافية الراهنـة، وهو البعد الخـاص بتفسـير الخطـاب الثقافي عامـة والخطـاب الديني خاصـة؛ لكي نتملـك تراثنا الحضـاري امتلاكًا صحيحًا بعيدًا عن فهم المشـعوذين وعقولهم السـطحية ولنضع هذا الـتراث بكل أبعـاده الدينية والفكريـة والأدبية بين يدي الناس كـما وضعه جيل الرواد الأول مـن تيار مثقفينا الذين يتعاملون مع هذا الـتراث المجيد بنوع عميق من العقلانية والرشد الثقافي وذلك على نحو ما تعامل الإمام محمد عبده وتلاميذته النجباء من أمثال مصطفـى عبد الـرازق وعلى عبد الـرازق في مطلع القرن العشريـن، ولكنهم لم تتح لهم الفرصـة كاملة لنشر أعمالهم المسـتنيرة وذلك في مجال تحرير الخطـاب الديني من مظاهر (التغريب) التي فرضتها عليهم عصور القهر والجهل والسطحية.

وما يقال عن تحرير الخطاب الديني، يقال أيضا عن تحرير الخطاب الثقافي عامة والشعري منه خاصة، على نحو ما صنع في مطلع القرن القرن الماضي طه حسين في قرءاته للتراث العربي «في الشعر الجاهلي» و «حديث الأربعاء» وكما صنع أيضًا في معالجته التاريخية للتراث الإسلامي في (على هامش السيرة) «والفتنة الكبرى» «والوعد الحق».

وكما فعل الأستاذ الجليل أمين الخولي في إعادة قراءته للبلاغة العربية القديمة في ضوء علم الأسلوب الحديث وفي مقدماته المنهجية في علم التفسير ما كان له أعظم الأثر في نشأة مدرسة الأمناء التي أنجبت لنا كوكبة من العقول النابغة في تعاملها مع التراث تعاملًا حضاريًا حيًا وذلك من أمثال: شكري عياد وعز الدين إسماعيل ومصطفى ناصف وحسين نصار وعبد الرءوف عوني وغيرهم.

(٣)

ولعنا نجد في قراءة الناقد الكبير محمد مندور للتراث العربي لاسيما في كتابيه (في الميزان الجديد) و (النقد المنهجي عند العرب) بداية حقيقة وأصلية في آن معًا لمعالجة منهجية لقضية إزالة (الاغتراب) عن التراث في المجال الأدبي واللغوي وذلك عندما أعاد قراءة نقدنا القديم في ضوء النقد الأوروبي الحديث كما راح ينظر في البلاغة العربية

القديمة ولا سيما نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء علم اللغة الحديثة، كما أسسه [دوسوسير] في محاضراته في علم اللغة العام.

لقد توصل مندور بحكم دراسته للقانون للمتطلبات الأولية للمنهج التفسيري القائم على التأويلية المعاصرة، وصاغ لنفسه بنفسه خيوطها الأولى منذ (سقراط) مؤسس فن الحوار والجدل في الفلسفة الإغريقية ومن هنا جاءت عبارة مندور الشهيرة.

[وكل فهم صحيح تملك للمفهوم، ونحن نستطيع أن نمتلك كل ما خلف البشر من تراث روحي][١٠].

ولقد تمكنت الفلسفة التأويلية المعاصرة لاسيما عند كل من «ريكور» و«جادامير» الكشف عن هذا البعد العميق في معالجتها لقضية (التغريب والاغتراب) الذي عانى منه أخصب العقول وأعمقها فهما في تعامله الحي مع التراث وقتله فهمًا على حد تعبير أمين الخولي.

(٤)

« إذا كان معنى «التغريب» هو نزع وجود الإنسان من موطنه الاليف، أو نزع حق العامل في نتاج عمله في المجتمع الرأسمالي أو سلب المعاني الحية في التراث والإبقاء على ما هو جامد وميت وعقيم فيه، بحكم بعد المسافات الزمنية التي تفصلنا عن تراثنا الروحي: الإنساني أوالقومى فإن نزع فهم الإنسان لتراثه الثقافي ليمثل لنا أشد أنواع «التغريب» وحشية وضراوة ».

يعالج أحد مفكري التأويلية المعاصرة هذه الإشكالية الناتجة عن الاغتراب ونزع الملكية الفكرية الثقافية للتراث والعمل على التحرر من التغريب الثقافي وإعادة امتلاك هذا التراث امتلاكًا حقيقًا لا امتلاكًا زائفًا. يعالج ريكور هذه الإشكالية عنده وعند «جادامير» على النحو التالي:

[يقام هنا تضاد بين الامتلاك والتغريب؛ لأن الامتلاك لا يعني أن تصبح مالكًا، ولكن أن تجعل ما كان أجنبيًا خاصًا بك، ملكًالك، هذا هو الشعار الرئيسي في كتاب (غادامير) «الحقيقة والمنهج» رغم أنه يرد في سياق مختلف تمامًا. أن تقرأ نصًا يعني أيضا أن تتغلب على نوع من الاغتراب، مسافة ثقافية، وأن تجعل ملكًا لك، ما كان غريبًا عنك، إذن فلهذا التميز بين الامتلاك والتغريب أو الاغتراب إيحاءات فلسفية قوية».[١١]

وفي ضوء كل ذلك يمكننا الآن أن نفهم الجهد العظيم الذي بذله لا مجرد الأساتذة النقاد من أمثال: طه حسين وعلى عبد الرازق وشقيقه على عبد الرزاق وأمين الخولي وتلاميذتهم النجباء في تحرير الخطاب الثقافي عامة والأدبي خاصة، ومن (محمد عبده حتى الشيخ شلتوت. وأمثالها) في تحرير الخطاب الديني كما يمكننا أيضًا فهم الجهد العظيم الذي بذل من قبل شعراء ونقاد المذاهب الأدبية المختلفة: الكلاسيكية الجديدة، الرومانسية - الواقعية - والشعر الحر وذلك في تحرير الخطاب الثقافي عامة والأدبي خاصة والشعري بصفة أخص سواء أكان ذلك ضمن دائرة إبداعهم الشعري أم ضمن قراءتهم النقدية للتراث في ضوء المعطيات الثقافية للعصر الحديث وذلك للخروج من الدائرة المغلقة والضيقة التي حبس فيها المتخلفون تراثنا العظيم في قمم من الرعب والإرهاب والتخلف الفكري.

عبد السلام الشاذلي

هوامش المقدمة

(١) ديوان امرئ القيس: شرح الأعلم الشنتمرى ، الجزائر ١٩٤٤ ص ٤١٠ .

(٢) ديوان المتنبي : شرح أبي العلاء المعري (معجز أحمد) العدد (٦٥) من (ذخائر العرب) ج٢، دار المعارف بمصر ط٢، ١٩٦٢ ص ٣٣٨.

(٣) المصدر نفسه ص ٨٩١.

(٤) المقالح (عبد العزيز): من أوليات النقد الأدبي في اليمن، ط١، بيروت ١٩٨٤، ص ٣٠.

(٥) راجع: المقالح: الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني، نشر وطباعة دار آزال للطباعة، المكتبة الوطنية صنعاء ١٩٨٥ (١) دار العودة بيروت ١٩٨٠ .

(٦) الشابي (أبو القاسم): ديوانه ط: دار العودة ، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٨٠ .

(٧) أمل دنقل: الأعمال الكاملة ، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١١٢ . وراجع طبعة ٢٠٠٣ المجلس الأعلي للثقافة القاهرة. ص ٣١٧.

(٨) حسن حنفي: مفاهيم ثقافية (الهوية» ط١، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ٢٠١٢ ص ٦٣.

(٩) راجع حول أدبيات «الاغتراب» في الفكر العربي المعاصر كتابات كل من : عبد الرحمن بدوري زكريا إبراهيم – مجاهد عبد المنعم وقد أفرد المرحوم محمود رجب كتابًا قيما حول الاغتراب ١٩٨٥ كما خصصت مجلة عالم الفكر الكويت عددًا عن الاغتراب بكل أبعاد الدينية والفكرية والثقافية في أبريل عام ١٩٧٩ .

(١٠) انظر حول هذا الموضوع دراستنا: شيخ النقاد والقارئ العمدة قراءة مندور للتراث مجلة الثقافة الجديدة ، القاهرة، العدد ص ٢٠٧ ، أكتوبر ٢٠٠٧ .

(١١) ريكور (بول) محاضرات في الأيديولوجيًا واليوتوبيا. ترجمة: فلاح رجيم ، ط(١) بيروت ٢٠٠٢. ص ٣٩. جادامير (هـ. جـ): الحقيقة المنهج. ترجمة حسن ناظم، علي صالح. طبعة ١. دار أويا، بيروت، ٢٠٠٧.

الفصل الأول

التغريب والتجريب

في الأدب العربي المعاصر باليمن

(١)

ملاحظات أولية:

١ - إذا كان حقًا ما يذهب إليه بعض الباحثين لنظرية الأدب بأن «كل شكل جديد للرؤية الفنية يتهيأ ببطء خلال قرون والعصر لا يخلق سوى الشروط المثلى لتفتحه النهائي ولإنجازه» «باختين». نقلاً عن: كابسانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: د. فهد عكام. ط، ١٩٨٢، ص١٢٣.

فمن المحتم على الدراسة الأدبية الجادة أن تبرز إلى النور، أيا كان منهج تلك الدراسة، معضلة ما يسمي بـ «صيرورة» النضج الفني لهذه الرؤية الجديدة.

إن «الاغتراب» بكل حوافزه (التغريبية)، ظاهرة موغلة في القدم، في أدبنا العربي القديم، فالمنهج الفني للقصيدة العربية في العصر الجاهلي، عند امرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، وغيرهما من أصحاب المعلقات، ما هي إلا رد فعل شعوري أو غير شعوري على غربة العربي البدوي وسط الصحاري الشاسعة، وما الأطلال في مقدمة تلك القصائد العربية القديمة غير حافز تغريبي للدافقات الشعورية الأولى في المبنى العام

للقصيدة القديمة، وهو حافز يدفع دائمًا إلى تنشيط جدليات الوعي الفني لدى الشاعر الجاهلي، وذلك لاسترجاع الماضي المندثر أمامه كأشلاء الموتى، وكوهم يعمل بصلابة في مواجهة زمن آتٍ، وقائم على الاحتمال ذاته، احتمال الحياة في صيرورتها نحو الموت.

لكن دوافع هذا الاغتراب وبواعثه الخفيفة تختلف بالطبع، من عصر إلى عصر ولدى كل شاعر من شعراء هذه الفترة الحضارية أو تلك بحيث لا تتضح لنا غربة امرئ القيس صراحة إلا في بعض الأبيات المنسوبة إليه وهو ضائع شريد على أبواب حضارة رومانية مختلفة.

كما نجد التعبير عن هذا الاغتراب الإنساني، في العصر الجاهلي ذاته، ذا ملامح وقسمات روحية مختلفة تمامًا عند فريق من الشعراء الصعاليك، وذلك نظرًا لتغير الأرضية الاجتماعية لهذا الاغتراب. «انظر ديوان امرئ القيس: شرح الاعلم السنتمري، ط ١، الجزائر ١٩٧٩ ، ص ٤١٠. وراجع: يوسف خليف: الشعراء الصعاليك: ط٤.دار المعارف بمصر ١٩٦٠».

وتنمو لدى بعض الشعراء في العصر العباسي مشاعر الاغتراب الروحي المتباينة الدوافع، كما نرى عند «بشار» و«أبي نواس» و«مهيار الديلمي» وغيرهم.. وهي دوافع قد يختلف في تبيانها النقاد والدارسون ، كما نرى مثلا في تفسر العقاد لاغتراب «الحسن ابن هانئ» على ضوء الدراسة النفسية، أو كما نرى عند «طه حسين» في تفسيره للاغتراب عند «أبي العلاء» أو أبي الطيب من زاوية التفسير الحضاري أو الاجتماعي للحياة الأدبية العربية في العصر العباسي.

وإذا كانت ظاهرة الاغتراب لدى الشاعر العربي ظاهرة موغلة في القدم، فإن التشخيص الفكري لهذه الظاهرة متعدد الجوانب بحيث يجد الباحث، إذا رغب في التوغل إلى فهم جذور الظاهرة الأدبية، وسط غابة من وجهات النظر: الأسطورية والميتافيزيقية، والتاريخية الحضارية، والأنثروبولوجية والنفسانية.

أضف إلى ذلك، أن ظاهرة الاغتراب في التراث العربي، لا تقتصر فحسب، على الميراث الشعري، فهي شديدة التوغل في النثر عمومًا، الفني والفكري على السواء، مثلما

تجد في نثر أبي حيان التوحيدي ومن قبله عند الجاحظ في رسائله التي تموج بالشخصيات المغتربة، والتي يحاول فيها الجاحظ جاهدًا صياغتها صياغة أدبية من أكثر من زاوية من زوايا فن القول.

وماذا نستطيع القول أيضًا حول هذه الظاهرة كما سجلت في مؤلفات كبار المفكرين والمتصوفين الإسلاميين، في العصر العباسي وفيما تلاه من عصور الدويلات الإسلامية حتى عصرنا الحديث.

وقد نجد في رصد ظاهرة «الاغتراب» بجانبيه: السلبي والإيجابي، وأيضًا في بعديه: المكاني والروحي، بعض مراحل التقطع سواء في تراثنا الأدبي أو الفكري بوجه عام، وذلك باستثناء واحد، وهو فن المقامات في النثر العربي، وذلك منذ بداية تسجيله الكتابي في القرن الرابع للهجرة والذي ظل مستمرًا عبر عصور الأدب العربي، لدى بيئات ثقافية مختلفة كعنوان على هذا الاغتراب، حتى نهاية القرن الماضي، وذلك في أغلب أدبيات العرب في عصرنا.

٢ - نود في هذا المجال، تحديد هدفنا ووسائلنا في استقراء وتحليل بعض الجوانب الخاصة بقضايا «التغريب» و «التجريب» في الأدب اليمني المعاصر.

إن ما نهدف إليه هنا هو بيان صيرورة النضج الفني للأدب اليمني في رؤياه الجديدة خلال قطبي «التغريب» و «التجريب» ومن خلال تفاعلهما الداخلي معًا.

وإذا كان فن الشعر هو سيد الأنواع الأدبية في الأدب اليمني المعاصر في المجالين: الشعبي والرسمي معًا، فإننا نرمي أيضًا إلى تحليل بعض التجليات الفنية المختلفة لقضية الاغتراب وأثرها في محاولات التجديد في الأدب اليمني في بعض الأنواع الأدبية الأخرى، كالقصة الشعرية والنثرية، وكالمسرحية الشعرية والنثرية معًا.

وعلى الرغم من اننا نملك الآن من مصادر ومراجع الأدب اليمني الشيء الكثير، فما زلنا بعيدين جدًا عن المعرفة الدقيقة بالمصادر الأولى، أو البدائية، لفنون النثر في الأدب اليمني، ولفن القصة الشعرية الأسطورية، التي تحمل بعض القسمات المحلية والعالمية في المصطلح والمنحى الفني معًا.

أضف إلى ذلك أن «فن المقامات» في الأدب اليمني القديم والحديث ما زال في طي الكتمان، حتى يومنا هذا، وهو فن – كما يتضح لنا من بعض نماذجه القليلة – يتميز بأصالة بارزة في كل من المضمون والشكل معًا.

كما إننا ما زلنا نفتقد الى دراسات أدبية معمقة تعالج خصائص «فن الخبر في كتب التاريخ اليمني الرسمي والشعبي منها على حد سواء».

ولست في حاجة إلى التأكيد على أهمية البحث الأدبي في بيان طرق التلاحم بين ظاهرتي «التغريب» و «التجريب» في الأدب العربي الحديث والمعاصر باليمن وذلك لما لهذه الصورة الفنية من صلة حميمة بالحضارة اليمنية في ملامحها الإنسانية وفي مجال تطورها المكاني والزماني.

ولربما كان للبعد المكاني دور مؤثر في كل من بعدي: الطبيعة والتاريخ؛ حيث أدى هذا البعد المكاني إلى محاولات شتى لصنع قضية الاغتراب والتجريب معًا.

٣ – ومن المهم في هذا المجال أيضا تحديد استخدامنا لمصطلح «التجريب» في «الأدب اليمني المعاصر» وعلاقته بحركة الأدب المعاصر ككل.

ونعني بالتجريب تلك المحاولات الفنية العامة والخاصة التي ظهرت في هذا الأدب كأدوات للتعبير عن معاناة الأديب العربي في اليمن، تلك المحاولات التي تنساب أو تتجلى من خلال النصوص الأدبية بصورة واضحة أو خفيفة والتي تمضي عبر منعطفات لغوية، وبلاغية، بحيث تكون في النهاية أسلوبًا أو مجموعة من الأساليب الطريفة والمعقدة لما يسمي «بصيرورة» النضج الفني لهذا الأدب وهي ظاهرة جديرة بالدرس التفصيلي لما تميز به من طابع الأصالة والمعاصرة.

ولم يبق أمامنا الآن سوى ملحظ أخير ومهم يدور حول ما نعنيه بمصطلح «الأدب اليمني المعاصر» في تناوله لهذه القضية.

وفترة المعاصرة كما هو معروف تتراوح بين «١٩٣٩ و ١٩٤٥» حتى يومنا هذا، لكن المهم هنا هو مدى علاقة هذه المعاصرة في الأدب اليمني بالمعاصرة بحركة الأدب العربي الحديث ككل في تناوله للظاهرة ذاتها.

والحق أن ظاهرة التلاحم والتشابك بين كل من «التغريب» والتجريب ظاهرة عامة في حركة الأدب العربي الحديث ككل ولكنها تتميز بنوع من الحدة والعنف الشرس أحيانًا في الأدب العربي الحديث والمعاصر في ثلاثة من الأقطار العربية الشقيقة على وجه الخصوص وهي الجزائر، اليمن، فلسطين وذلك على الرغم من التباين التأريخي في مراحل تطور هذه الظاهرة كمًا وكيفًا بين الأقطار الثلاثة، ويرجع ذلك لسبب بسيط وهو ما أصاب هذه الأقطار من محاولات عنيفة للاغتراب «التغريب شبه البربري» من قبل قوى عدوانية داخلية وخارجية معًا.

فالاغتراب ـ إذن ـ بكل حوافزه ودوافعه السلبية والإيجابية ظاهرة عامة في حركة الحداثة في الأدب العربي المعاصر وما الاختلاف إلا في الدرجة وفي مدى تلاحم هذا الاغتراب بمحاولات التحديث التجريب وانعكاس كل ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في حركة أدبنا الحديث.

٤ – ولو نظرنا إلى ظاهرة « التغريب» و «التجريب» من منظور حضاري عام، لوجدنا بواكيره الأولى متجلية بشكل بدائي، فج في النثر العربي الذي كتب في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، كما نراه في «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» للشيخ عبد الرحمن الجبرتي، والذي يدل عنوانه على دهشة مبعثها الشعور بظاهرة «الاغتراب».

كما يمكننا أن نجد في كتابي «تلخيص الإبريز في تلخيص باريز» للطهطاوي و «أوضح المسالك» لخير الدين التونسي أول معالم الشعور«التغريب» الثقافي والحضاري في الثلث الأول من القرن التاسع عشر وإذا كانت صورة الاغتراب في كتاب الجبرتي قد تشكلت تحت ألوان من العنف الحضاري المرتكز على الأسلحة النارية الجديدة والمضادة لرماح وسيوف وخيول المرتزقة من المماليك الشراكسة بمصر فإن صورة «الاغتراب» في كتابي «الطهطاوي» و «خير الدين» قد شكلت بألوان الود الدبلوماسي أو الحضاري بين أوروبا والقطرين العربيين، كما تم في هذه الفترة المبكرة ذاتها من القرن التاسع عشر تغريب الشعب الجزائري بطريقة العنف الصريح والبربري. ويحمل مفهوم الاغتراب هنا وهناك معني الدهشة والغرابة من التقدم العلمي الذي أحرزته أوروبا

عصرئذ [حول ذهول الجبرتي وحسن العطار وغيرهما من علماء مصر عصرئذ من نتائج إجراءات بعض التجارب الكيميائية والفيزيائية في معامل الحملة الفرنسية، وشعورهما بالذعر والرعب الشديدين، وما أعقبها من طرح سؤال التخلف والتقدم الحضاري للغرب على الشرق] راجع لنا: الأسس النظرية الحديثة في تاريخ الأدب العربي، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨، الفصل الأول من الباب الأول».

٥ - ولقد تجلت ظاهرة التغريب بوضوح لدى المثقفين العرب عمومًا منذ أوائل العقد الثاني من القرن العشرين، وهو الأمر الذي عبرت عنه النزعات الأدبية الرومانسية في الأدب العربي الحديث بعدما كشفت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤- ١٩١٨) عن مدى ما يجري في جوف الحضارة الأوروبية من نزاعات عدوانية تجاه الشرق وعندئذ بدأت الصيحات الرومانسية تعبر عن حيرتها الاغترابية في مجموعة من التيارات الأدبية « مدرسة الديوان بمصر » و «مدرسة المهجر اللبنانية في الأمريكتين» كما عبرت جماعة شعراء مدرسة «أبولو » في منتصف الثلاثينيات تعبيرًا مكثفًا عن نهاية الرومانسية العربية المغتربة.

ومثلما صنع الاستعمار الفرنسي البغيض لعرب شمال إفريقيا من محاولات التغريب القائمة على مسخ لغته العربية، وعلى محاولة سلخ ضميره العربي ، صنع الاستعمار البريطاني للعرب باليمن في الجنوب، من محاولات التغريب، مثلما راح الحكم الأمامي منذ عام (١٩٠٤) يبنى دعائم عزلة اليمن في الشمال على أساس من التجهيل والشعوذة.

ويضاف إلى ذلك بالطبع، ما حدث من تشريد عنصري ووحشي لشعبنا العربي الفلسطيني في عام (١٩٤٨)، الأمر الذي جعل من مأساة فلسطين في التاريخ العربي الحديث قمة الضياع والتغريب في جسد وروح الأدب العربي الحديث، وفي الحياة العربية بصفة عامة.

ومما لا شك فيه أن دراسة حركة الحداثة في الأدب العربي في عصرنا، دون الأخذ بعين الاعتبار لهذه المنطلقات النظرية، ستكون محاولة ضائعة، مصيرها الاقتران بظاهرة «التغريب» نفسها.

ومثلما أن ظاهرة «التغريب» في حركة الأدب العربي المعاصر، وفي واقعنا العربي ذاته، عملية متشابكة معقدة إلى حد بعيد، فإن ظاهرة «التجريب» هي كذلك عملية غاية في التعقيد والتشابك، على نحو ما نرى - مثلًا - من توزع وتشابك بدايات حركة الشعر العربي المعاصر، بين كل من العراق (الملائكة، والسياب، البياتي) واليمن (باكثير، لطفي، آمان، أنعم غالب) ومصر (أبو شادي، لويس عوض، محمد فريد أبو حديد).

أضف إلى كل ذلك، ما يتراءي للباحث من تلاحم وتلازم بين جذور حركة التجريب في الشعر الحديث، و «التجريب» في الفنون الأخرى ولاسيما الموسيقى والفنون التشكيلية والسينمائية والمسرحية، وغير ذلك من الفنون الشعبية المختلفة.

(٢)

الشاعر والصياغة الفكرية للمشكلة:

٦ - إن الصياغة الفكرية والأدبية الدقيقة والعميقة معًا لقضايا الاغتراب والتجريب كما نجدها عند (الزبيري) لتمثل أهم جهد فكري في تاريخ الأدب اليمني الحديث نحو التجاوز الحقيقي للقضية ذاتها.

وتتضح لنا قدرة (الزبيري) في الصياغة الفكرية للقضايا العامة التي صاحبت تطور المجتمع اليمني منذ الأربعينيات، ومن خلال مزجه المستمر بين النزعتين (التجريبية) و (العقلانية) في كل من عمليتي (التحليل) و (التركيب) معًا، كما يتضح للقارئ معالم هذا الحس النظري العميق من خلال عمليات التفاعل المستمر بين كل من (أسباب) القضايا ونتائجها، فالنتائج التي يتوصل إليها في تحليله للمنطلقات العامة لثورة ١٩٤٨م سرعان ما تتحول إلى (أسباب) جديدة.

وهكذا ينطلق (الزبيري) من تحليله للقضايا التاريخية والاجتماعية والأدبية من خلال تجربة فكرية تشكلت ملامحها الأولى من خلال عمله كقاضٍ، وعليه أن يعيش (القياس) فيما ينظر من قضايا الشريعة والحياة. بالإضافة إلى أهمية الصياغة الفكرية للزبيري لقضايا الاغتراب والتجريب في الحياة اليمنية المعاصرة، نجد الأهمية الأدبية لطرق الصياغة اللغوية لهذه القضايا كامنة فيما كان يتمتع به الرجل من موهبة أدبية كبرى، جعلت الدارس لأدبه يشعر تلقائيًا بما تحتوي عليه العبارة الأدبية لديه من صفاء وكأنه كان ينقي عباراته النثرية والشعرية على حد سواء بحيث لا يجد القارئ في طرق صياغته للقضايا التي تناولها أي أثر للحشو أو الاستطراد أو التكلف كما كانت عبارته بعيدة عن كل لون من ألوان الحذلقة أو الادعاء.

لكل ذلك تتمتع صياغة الأستاذ الزبيري كمفكر وشاعر لقضية (التغريب) و (التجريب) في الأدب اليمني الحديث بالرصانة والعمق معًا كما أنها تتمتع في الوقت ذاته بالحيوية والصدق ، نظرًا لمكانته النضالية الرائدة في حركة الثورة اليمنية المعاصرة.

وبتواضع ذوي العقول الكبيرة يعترف الزبيري، بعدما حاول تقديم صورة عن (الدمار) الشامل في عهد الأمامة كمنطلق حي من منطلقات الثورة اليمنية يعود ليؤكد (نسبية) الصورة أو الصياغة التي قدمها بأعمق قدر من الصدق والشمول فيقول : [تلك هي لمحة خاطفة من صور الدمار، التي عاش الشعب اليمني فيه وإن اللغة لتعجز عن تسجيل الواقع الرهيب، ولكنه تقريب إلى الأذهان نحاول أن نكتبه ونحن نشعر بالهوة السحيقة بين الوصف التافه الذي نسجل، والحقيقة الشنيعة التي نراها] (الزبيري: المنطلقات، ط، ١٩٨٣، ص ١٤).

٧- يؤكد الزبيري دائمًا أثر (الغموض) الفكري في الشعور بالتغريب وبأثره كذلك في التحريض نحو البحث عن طرق للتجريب كمحاولة لحصار الشعور بالاغتراب في كل من بعدي: المكان والزمان معًا.

وكان عليه وهو الباحث عن مصدر اليقين في الثورة اليمنية أن يتجاوز هذا (الغموض)و (التشويش)، والذي شمل كل جوانب الحياة في اليمن في هذه المرحلة ونسمع صوته وهو يخاطب الجيل الجديد من أبناء شعبه مقارنًا بين حاضر وماضٍ، مؤكدًا دور التجربة والتجريب عمومًا: (أنا أعرف أن الذين يعيشون في ثورة اليوم، ووعي اليوم من شباب اليمن بالذات يضيقون من محاولاتنا لتبرير الثورة على الإمام يحيي فهى قد أصبحت من البديهيات.

ولكن إذا كانت الأمور بعد عشرين عامًا تبدو لنا واضحة جلية ويبدو فيها وجه الحق بينًا ساطعًا فهي لم تكن كذلك من قبل كان كل ما في اليمن يبدو مشوشًا غامضًا مظلمًا بل كان عالمًا من الألغاز والطلاسم والمتاهات.

وكان إحساسنا المزدوج المضطرب بين العالم القديم والجديد، وكانت حيرتنا بين طقوس العبودية التي يعيشها جيلنا يومئذ، وبين (مثل) العصر الحديث الذي تسللنا

إليه مبهورين ذاهلين كل ذلك يفرض علينا مسئولية التحقق بأنفسنا وبالتجربة الحياتية الذاتية من الأمور) (الزبيري: ديوانه، ط١٩٧٨، ص ٧٣).

ويتضح لنا من خلال هذه الصياغة الرصينة لمشكلتي (الغموض) و (التجريب) بعض الأبعاد الموضوعية والذاتية للمشكلة الرئيسية في الأدب اليمني المعاصر ، أعنى (التغريب) و (التجريب).

وينتقل الكاتب من تحليله لأسباب الاغتراب ونتائجه إلى تركيب كلي للظاهرة، يتضمن بعض الاقتراحات والحلول، والتي كان من أولها الفهم الناضج والانتماء إلى روح الشعب وأن يتغلل فهمه (أي الجيل الصاعد) إلى روح الحضارة الحديثة(*) لا أن يعيش على السطح منها.

[وأن تكون عنده نزعة روحية ترتفع به فوق مستوى أهوائه الذاتية، ومنافعه المادية] (م. ن. ص ٦٦)(**).

ولم يكن الزبيري في صياغته لقضايا الاغتراب أو التجريب مقتصرا على هذا الطرح التجريدي للقضايا، نعم إنك تلمح في بعض تناوله للموضوعات الفكرية وحتى في تناوله للموضوعات الاجتماعية بداية التأملات والتخمينات و (الحدس) الذي يتطور إلى تجريدات ذهنية صافية، ولكننا نجد أنفسنا في النهاية تجاه التناول التاريخي، التجريبي والحسي معًا كما نرى في انتقاله من التأمل فيما سماه بالانتماء إلى روح الشعب أو في انتقاله من الفكرة المجردة، (التسامي) عن الأهواء الذاتية، وإلى التجسيد لها بمثل حي من عالم الفضاء الحديث، كما في قوله (لكي تكون هذه النزعة بالنسبة إليه كمحطة للفضاء، والتي يراد لها أن تكون مرحلة بين الأرض والقمر، فرغم أنها تنتمي إلى الأرض نواميسها عموما، وتضحى في سبيلها، فإنها تتسامى إلى فوق مستويات حياتها الروتينية الجامدة كما هي لا تنحدر إلى جاذبية القمر وإن كانت تدنو منها وتراها كما لا يراها أهل الأرض وبغير مثل هذا التسامي لا يستطيع الجيل المخضرم أن يقاوم عوامل الضغط

(*) ويتضح لنا هنا مدي تفتح الشاعر على الحضارة الغربية، بل والدعوة إلى فهم جوهرها فهمًا عميقًا.
(**) م = المصدر أو المرجع، ن = نفسه، س = السابق، ص = الصفحة.

الهائلة من عالمين اثنين: عالم شعبه المغرق في القدم الذي تسوده نواميس الموت والتحجر وعالم الشعوب العصرية الحديثة التي تلوح له بسحر حياة لا يستطيع أن يحياها بطريقة طبيعية كما هي، مهما تكلف وتكيف ولو عاشها فإنه بدون شك، سيعيشها إنسانًا غير متكامل؛ لأنه سيكون مخلوقًا شائهًا، ينقصه الضمير وينقصه الخلق أيضًا (الزبيري: م.ن.ص٦٦-٦٧).

هكذا يواجه الكاتب عالمه المغترب بحس نظري عميق يبدأ من تأملات حول الظاهرة ثم ينتقل إلى تجريد ذهني حاد لها، واصلا إلى مجرى التجربة اليومية الحياتية والذاتية من أجل حل الظروف العامة التي تحيط بتلك الظاهرة أو تلك والتي لا يستطيع الإنسان حل ألغازها وفتح مغاليقها كما لا يستطيع الإنسان أيضًا وهذا هو الأهم اكتشاف نواميسها إلا عن طريق التجربة (م.ن. ص ٦٦-٦٧). كما يؤكد الكاتب على أهمية ممارسة الحياة في التعامل مع مفاهيم الظواهر الاجتماعية والنفسية على أن تكون هذه الممارسة (ممارسة صادقة عميقة لا ممارسة مسرحية) (م.ن. ص ٦٦-٦٧).

وعلى هذا النحو ينتقل الزبيري من معالجة قضيتي (التغريب) و (التجريب) على المستوى الحضاري العام بدءًا من ظاهرة التغريب الفكري حتى يصل إلى التحليل لظاهرة التغريب السياسي (الطغيان) والتغريب الاجتماعي، (الهجرة إلي الخارج والتفكك والضياع في الداخل). وأخيرًا التغريب الثقافي (الغموض والخداع)(*).

وتظل معالجة الكاتب لهذه الأبعاد المختلفة للتغريب، مرتبطة دائمًا بالوجه المقابل لظاهرة (التجريب).

٨- وقبل التحول إلى الظاهرة موضوع درستنا في مجالها الثقافي عامة والأدبي خاصة سنقدم لمحات خاطفة عن طرق الصياغة الأدبية والفكرية لكل من التغريب السياسي والاجتماعي والثقافي في الحياة اليمنية في الأربعينيات للدلالة على عمق التحليل لطرفي القضية وتطورها بين قطبيها السلبي والإيجابي.

(*) لا يعني التغريب الثقافي أي نوع من الإيحاء بالعداء السوفيتي للغرب، بل يعني إزالة الغموض وسوء الفهم للتراث الثقافي العربي وغير العربي.

يلمح (الزبيري) تأثير الطغيان السياسي الرهيب لحكم الأمامة على (الفطرة) الطبيعية للشعب اليمني نحو العمل والنشاط، حيث شل الشقاء والحرمان هذه الفطرة عن النشاط والإبداع كما شاع الحرمان من كل شيء بدءًا من لقمة العيش وانتهاءً بالسلام والأمن والمعرفة حيث لا مدارس ولا صحة ولا اقتصاد ولا جيش ولا عمران، ولا أي أثر من آثار الجهد الإنساني فضلا عن آثار الإصلاح الحديث، بل إن الفطرة اليمنية تستهدي بغرائزها وإرثها الحضاري إلى شيء من العمل والجهد كانت تصادف حربا شعواء من الحكم الفردي، وأغرب من ذلك أن الإمام (يحيي) عاش في مؤسساته الحكومية عالة على ما شيده الأتراك من أبنية. ويا ليته استعملها في نفس الأغراض التي بناها من أجلها المستعمرون الأتراك.. إننا نخجل أن نقول إن الأتراك كانوا قد بنوا مدرسة للصناعة في صنعاء قبل الحرب العالمية الأولى، وجاء الإمام (يحيي) فحول هذه المدرسة سجنا (الزبيري: منطلقات ، ص١٣).

وكثيرًا ما يستخدم الكاتب في وصفه للطغيان السياسي في عهد الأئمة وما نتج عنه من(تغريب) للناس والمؤسسات معًا، عبارات تثير العجب على نحو (وأغرب من الإغراب أن الإمام ظل...إلخ) (م.ن. ص ١٣).

وتتكاثر صور الإرهاب وتتعدد أبعاد التغريب السياسي ليتولد من كل ذلك الاغتراب الاجتماعي في الداخل والخارج [لقد قتل الإمام أحمد في هذا العهد الأسود، زهرة رجال اليمن وذبح عددا من إخوته كما تذبح الخراف كل ذلك بدون أي محاكمة، وأفظع في التنكيل بالشعب حتى هاجر الرعايا أوطانهم جموع هائلة وأقفزت القرى وجفت المزارع، وتهدمت الديار وحلت بالبلاد المجاعات والكوارث الاقتصادية وعمت الشعب اليمني موجة طاغية من الأحقاد والمخاوف والتربص] (م.ن. ص ١٨).

ولقد انسحب لون هذا العهد البغيض عهد الدموع والأهوال والأحزان والدمار على حد تعبير الكاتب نفسه، على كل شيء باليمن وعلى الجانبين خارج الوطن وداخله وبين كل صفوف أبنائه المضطهدين...

واستخدم الحكم الأمامي كل الوسائل من أجل أن يظل الشعب في غربته مكبلا بالأوهام وكل سبل التخدير حيث (التمثيل والخداع) من ناحية (والتفريق والتمزيق من ناحية أخرى).

ويصور الزبيري عمليات التمثيل بقوله [إنها عملية تخدير، نظرة فابتسامة، فإمرار الأصابع المقدسة على الكتف الذليل، فإذا بالرجولة تنهار والعقيدة تتبخر، ومأساة الملايين كلها تتلاشى وإذا بالعضو الإنساني المخدر يفقد الإحساس حتى ولو تحولت الابتسامة إلى طعنة في ضلوعه](م.ن. ص ٢٦).

وهو لا يغفل عن المحصلة النهائية لهذا الأسلوب أو غيره من أساليب الضياع النفسي والتغريب الموضوعي للشخصية الإنسانية حيث تتساقط: [عزائم الرجال وتنمحي شخصياتهم وتخمد من دمائهم شعلة الحياة، ولقد خسرت اليمن عشرات الأعوام قضتها في مآتم الوفيات الوطنية وكلما ربحت رجلا من الرجال لا تلبث الخدعة السحرية أن تغتال رجولته وتحكم صلابته، وتدفن طاقته في مقبرة عامرة بجثث الأحياء المؤيدين] (م.ن. ص ٢٧).

ويصور (الزبيري) طرق الأئمة في استخدام أسلوب (التفريق) والتمزيق فيقدم لنا لوحات دقيقة عن وسائل القهر الاجتماعي التي عملت على التفكك في البناء الاجتماعي باليمن وبالتالي عملت على (التغريب) العنيف في البناء نفسه ويعترف بأنه لا يستطيع الاستقصاء التام لإبعاد القضية الكاملة. لمأساة (التمزيق) الاجتماعي لأن ذلك يستدعي منه على حد تعبيره. «وضع كتاب كامل» (ص ٢٩).

ويكتفي بضرب الأمثلة والتي تكشف عن نفوذ روح التفكك والاغتراب في مجمل البناء الاجتماعي لليمن وقتئذ، بدءًا من الفرد حتى التركيب الاجتماعي كله مرورًا بالتفكك في الأسرة نواه كل مجتمع ، وكلها صور رهيبة يصورها الكاتب كما يصور الروائي البصير أعمق أعماق عمله القصصي ولعل في الصورة التي يقدمها الكاتب عن ضياع الفلاح البسيط باليمن في عهد الأمامة، من أشد ملامح الضياع الاجتماعي كله تأثيرًا على الرغم من أن الكاتب قد صاغها في هامش دراسته عن الظروف الاجتماعية

والاقتصادية التي كانت تلعب دورها المهم في صنع مأساة الاغتراب في عهد الأئمة البغيض، يقول الزبيري حول الوضع الاقتصادي لليمن وقتئذ [فالأرض كانت وحدها هي مصدر الإنتاج الوحيد، والفلاح اليمني العظيم كان بيده ومعوله وحيوانه فحسب، هو أداة الإنتاج الوحيدة ومن هنا كانت الأرض والفلاح هما محور اقتصادنا وعمودنا الفقري ، وأمام هذه الحقيقة الناصعة يتحتم علينا أن نتوقف لنحني الرؤوس احترامًا وتقديرًا لفلاحنا اليمني ذي الوجه المعروق والجسم الهزيل والجسد العاري إلا من طمر وإسمال بالية كالأنبياء والقديسين يشقون ليسعد الآخرون ويكابدون الهم والألم والقلق ليعيش الناس بلا هموم في فرح واطمئنان ولماذا لا نحني الرؤوس أو لماذا لا تشرق عيوننا بفيض من حبه، وقد عاش على الدوام قنصًا للحياة ونبعًا للرفاهية] (منطلقات ص ٨٥ هامش).

هذه هي اللوحة الفنية الحية والتي لا يقدر على صياغتها على هذا النحو إلا بعض الموهوبين حقا لما تتميز به من كثافة وحدة ذات ظلال وارفة تعبر عن مشاعر إنسانية عميقة دون أي ملمح من ملامح الثرثرات العاطفية الكاذبة أو الصادقة فكل كلمة تعانق المعنى العميق وكأنها خشوع العابدين.

ويأتي موضوع (الهجرة) لليمنى المغترب، عند الزبيري، ليؤلف في النهاية دورًا تغريبيًا تنعكس آثاره الخارجية على نفس المغترب بنوع من تنمية الروح الاتكالية في مرحلة من مراحل تطور قضية الإنسان والوطن في الخارج، وفي اليمن [إن الذين في الداخل يعتمدون على الذين في الخارج والذين في الخارج يعتمدون على الذين في الداخل..] (م. ن. ص ٥٠).

لم تغب عن الكاتب صور الاغتراب في المحيط العربي والعالم الثالث ونراه يركز في حوار بينه وبين بعض المجاهدين الجزائريين على البحث عن طريق لسلب (الضياع) ويتشابه موقفه من الضياع والتحدي لدى الفلاح اليمني مع موقفه من بسالة الشعب العربي بالجزائر فيقول : [أما مسألة الجزائر وكفاح أبطالها المغاوير فلسنا في حاجة إلى بيان عنها فإننا نعيش معهم في معاركهم؛ لأنهم يحاربون في جبهتنا نحن أبناء العروبة ويدافعون عن جزء من وطننا الأكبر فما أحرانا أن نقف خاشعين عندما نتذكر أنهم قد

دفعوا من أجل تحريرالجزائر في هذه الثورة الراهنة وحدها خمسين ألف شهيد جزائري (م.ن. ص ٥٣)، ومع تضاعف التضحيات هنا وهناك خرجت كل من الجزائر واليمن من قيد الاغتراب السياسي والإنساني في عصرنا، ولكن بعدما تحطمت قيود الغربة تلك القيود التي رفعت الشعبين الى مدرسة جديدة ذات مقاييس وقيم مختلفة عن مقاييس المدارس الرسمية وذلك عندما أتاح الاغتراب في عهد الأمامة – مثلًا – للشعب من خلال المعارك الدامية والمأساة البشعة مدرسة سياسية عامة شاملة دخل فيها الشعب كله بنسائه وشبابه وشيوخه] (م.ن. ص ١٩).

(٣)

الشاعر والصياغة الأدبية للمشكلة:

٩- كان الاغتراب الثقافي عامة والأدبي خاصة كما يتراءي لنا «من خلال صياغة» الزبيري لهما بمثابة مرايا متقابلة لمحاولتي (التغريب) و (التجريب) في الأدب اليمني المعاصر، حيث تظل العلاقة بين التفكيك في العري والأواصر والعلاقات الاجتماعية مرتبطة لديه بكل المستويات الذاتية في الذهن واللغة للإنسان اليمني ويضاف إليها أثر المكان في سريان روح الانعزالية والانطواء وشيوع الأنانية والبغضاء والمشاحنات وسوء الظن، ثم وجود بيئة جغرافية صلبة وعرة تجعل القرية التي تقع على سفح جبل ما بعيدة كل البعد عن قرية أخرى تقع في قمة نفس الجبل أو بعبارة أخرى تجمع بين العاملين : المادي والمعنوي. نجد القرية التي تقع في ضفة وادٍ من الوديان والقرية التي تقف في الضفة الأخرى له وعلى الرغم من أن المسافة بينهما قد لا تزيد على كيلو متر واحد فإن هوة الوادي السحيقة والهوة النفسية والعقلية بين أبناء القريتين، هاتان الهوتان تفصلان بين القريتين، بمسافات شاسعة. وبسبب هذا التفكك الاجتماعي وعوامله السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والجغرافية لم يتم بين أبناء هذا الشعب تفاعل خلاق ولا تعارف بنَّاء. ولم تتوحد نفسيته وعقليته واتجاهاته حتى لهجته في النطق والكلمات قامت بينها فوارق مزعجة (م.ن. ص ٨٤).

لقد سبق للكاتب ذاته أن عَبَّرَ عن عمق العلاقة التي ربطت بين الطغيان السياسي ومسخ الشخصية الإنسانية حيث كانت (تتساقط عزائم الرجال وتنمحي شخصياتهم) (م.ن. ص ٢٦).

كما نجده يوثق بوعي عميق بين الظرف الحضاري العام والانعكاسات النفسية كالوهم والاتكالية وغيرهما من الصفات السلبية كما نراه من خلال نظرته للتجاوز الإيجابي لهذه التغريب العام يظل متمسكًا بمبدأ الانطلاق من (التجربة) الواقعية في المجال الثقافي حتى ولو كانت هذه التجربة ذات مظهر عتيق وكأنه ينتقد المراهقة الفكرية التي تأخذ دائمًا آراءها من (الكتب والصحف أخذًا مقلدًا محاكيًا) (م.ن. ص ٢٢). في حين كان يجب أن يتناولوا فكره الألم في نفوس الجماهير فينقذوها من الحيرة والغموض ويوجهوها إلى الطريق السوي. وكان صقل هذا الألم وتثقيفه وتحليله وشرحه من أهم عوامل (التجريب) النفسي للتجاوز نحو العصر تجاوزًا حضاريًا خلاقًا، وذلك من خلال جهد الفئات المستنيرة التي حاربها الأمام حربًا شعواء وبكل الطرق البربرية سواء عن طريق الإشاعات والأكاذيب أو عن طريق دس السم في العسل [إذ يتذكرون بأن للشيطان جندًا في عسل، وهنا يعمد الأئمة إلى السم. وكم خنق من صوت طالما تردد تحت أستار الظلام متهجدًا بذكر الله وكم كبتت من أنفاس قوم صرحاء في الحق ولو عاشوا لأحصوا على الأئمة المارقين أنفاسهم ولحاسبوهم بشجاعة المؤمن الغيور ولكشفوا للناس النقاب الزائف الذي وضعه الأئمة على وجوههم ليظهروا للناس كالملائكة وهم شياطين ماردون] (م.ن. ص ٩١).

ولقد ساعدت التجربة الذاتية للزبيري كشاعر موهوب، على الانتقال النفسي من مرحلة إلى مرحلة أخرى وسط غابة من التجارب بدءًا من الفترة التي مدح فيها الإمام والتي لم تذهب عبثًا؛حيث كان شعر المديح – الوثني على حد تعبيره – هو المجس العميق الدقيق الذي تغلغل إلى أغوار نفس الإمام وأعطانا المقاييس والمعايير لتقدير الحد البعيد الذي ذهب إليه الطاغية من التأله والقسوة والاستعلاء والإصرار وبالنتيجة الحتمية، [كان الشعر هو الذي أعطانا القدرة على الانتقال النفسي من مرحلة إلى مرحلة وهز مشاعرنا ورواسبنا وتطلعاتنا ومخضها مخضا وأشعلها وصهرها وحولها إلى يقين ثوري عميق أصيل، ولم تكن طليعة الأحرار وحدها هي التي تمارس هذه التجربة الانتقالية الصادقة العاملة، بل كان الشعب معها يتطور وينتقل ويرصد الخطوات ويحاكمها ويحكم فيها طبقا لما يراه ويشهده] (ديوانه ص ٧٧).

هكذا تشابكت لدى الزبيري في صياغته لقضيتي (التغريب) و(التجريب) الأبعاد. الذاتية والموضوعية وانصهرت في بوتقة واحدة بحيث تعانقت تجربة الشاعر في نزوعه نحو التجديد والتجريب، مع تجربة شعبه في المنزع ذاته، وتراءات له التجريبتين كأنهما ضرب من الجرأة التاريخية والحضارية (جرأة على تطوير الأساليب القديمة في الأدب والشعر وجرأة على الظهور والطموح والتبشير بوجود عصر حديث لم يكن للناس به في بلادنا علم به) (م.ن. ص ٩٣).

١٠- وقبل التأمل في الصياغة الشعرية لقضيتي التغريب والتجريب في ديوان الزبيري، يجب أن نقف بالتحليل عند بعض تأملاته العميقة لمفهومي : التجربة الإنسانية في إطارها التاريخي العام وكذلك لمفهومه عن التجربة الشعرية في إطارها الجمالي العام أيضا على أن نرجع إلى هذين المفهومين في إطارهما التطبيقي الخاص في دراستنا لملامح الظاهرة ذاتها من خلال شعره.

كتب الأستاذ الزبيري وهو يعاني مرارة الغربة في باكستان بعض التأملات العميقة حول ما يسمي بفلسفة التاريخ الإنساني تلتقي مع ما بدأنا به هذه الدراسة حول ما يسمي بالشروط الموضوعية المعقدة لنمو الرؤية الإنسانية في مجال الإبداع عمومًا والإبداع الأدبي خصوصًا، ومدى ما يعترض التفتح الكامل لهذه الرؤية من عقبات.

يقول (الزبيري) من أهم الأسباب فيما يقولون من أن التاريخ يعيد نفسه ذلك أن المجربين يهلكون أثناء التجربة ويأتي الجيل الذي بعدهم، فيحاول أن يعيد التجربة من جديد وكثيرًا ما يقع في المصير الذي وقعوا فيه. وبهذا يتأخر نضوج العقل الاجتماعي للإنسان، ويسير ببطء شديد، لكثرة ما يعترض تطوره الطبيعي (نقلا من مقدمة المقالح لديوان الزبيري نطقة في الظلام ط ١٩٨٢، ص ٣٩).

أما عن مفهوم الزبيري للتجربة الشعرية فتتجلى عبر حديثه عن الترجمة للشعر من لغة إلى أخرى.

ومما لا شك فيه أن هذا المفهوم للتجربة الشعرية الذي جاء من باب تداعي الخواطر حول إمكانية (ترجمة) الشعر من لغة إلى أخرى يمثل رؤية متقدمة وناضجة بالنسبة إلى عصر الزبيري الأدبي في الأدب اليمني المعاصر.

ومن المعروف في تاريخ الحركة النقدية عند العرب أن هذه الخواطر حول نقل التجربة الشعرية من لغة إلى أخرى في الشكل أو المضمون أو فيهما معًا كانت من الحوافز الرئيسة التي قادت بعض النقاد العرب القدامى إلى التأمل الدقيق لقضية العلاقة الجمالية بين كل من اللفظ والمعنى في التجربة الشعرية وذلك بدءًا من الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) الذي كان يرى [أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير الألفاظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير] (الجاحظ: الحيوان جـ٢، ط ١٩٦٥ ص ١٣٠). وقد استمر النقد العربي القديم يتابع أسرار الجمال الفني للشعر من المنظور ذاته حتى من خلال حوافز ترجمة المعنى الشعري شكلًا ومضمونًا.

وينهي الزبيري تأملاته حول (عبقرية الشعر) بقوله: (على أن هناك نواحي كثيرة في الحياة البشرية تذعن للترجمة وتنتقل من أمة إلى أمة أخرى وتحدث أثرها في كل زمان ومكان أما الثروة الشعرية التي تتوالد لديها عناصر اللغة وعناصر البيئة فذلك ما لا سبيل إلى ترجمته ولا إلى نقله) ص ٣٩ نقلا من مقدمة المقالح لديوان الزبيري(م.ن.ص ٥٣).

وقد جاء حديث الزبيري عن التجربة الشعرية وأبعادها الجمالية في سياق تأملاته في (الغربة) في الباكستان وحول مدى إمكانية ترجمة بعض الشعر الباكستاني للشاعرين الكبيرين (محمد إقبال) و (حالي) من اللغة (الأوردية) إلى اللغة العربية، وهكذا تمضي رحلة الحياة المغتربة للشاعر نحو (تجارب) في الحياة والأدب اليمني المعاصر.

وإذا تأملنا الآن طبيعة المعالجة الأدبية البحتة لقضيتي «التغريب» و «التجريب» لدى الزبيري في كل من أعماله الشعرية والنثرية، أعني النثر الفني، كما في روايته « مأساة واق الواق» ومقدماته لدواوينه أو لقصائده، ولوجدنا في هذه المعالجة الأدبية، الكثير من وشائج القربى التي تربط بينهما وبين صياغته الفكرية للمشكلة ذاتها وهو أمر يؤكد مدى الصلابة الروحية التي كان يتمتع بها الزبيري كمناضل شريف وعنيد في سبيل قضية بلاده الكبرى: الحرية.

ومثلما يعبر أدب الزبيري عامة، عن المراحل المختلفة التي مرت بها القضية الوطنية باليمن منذ الأربعينيات من عصرنا، فإن أدب الزبيري ولاسيما شعره، يعبر بصدق عن المراحل المختلفة التي مرت بها تجربة الشعر العربي الحديث في اليمن، ولعلنا نجد في شعره بداية مراحل التمرد أو المعارضة للتقاليد الأدبية التي سادت الشعر اليمني في عصر الانقطاع، أو العصر الأدبي الذي أعقب سقوط بغداد في القرن السابع للهجرة، واستمر حتى القرنين الحادي عشر والثاني عشر للهجرة، حتي تخلصت القصيدة عند الزبيري من تعدد الأغراض، ومن مظاهر الحشو اللفظي ، كما راح الشاعر نفسه يهاجم بعنف اللعب بالمحسنات اللفظية والمعنوية معًا، حيث نراه يخاطب أحد أبناء جيله من الشعراء المتمردين على قيود الحياة والشعر معًا، يقول الزبيري مخاطبًا الشهيد زيد الموشكي، وذلك منذ الأربعينيات معبرًا عن روح الشعر الجديد وقتئذ:

[لقد هديت سبيلا طالما عميت	عنها قُلوبٌ، أصيبت بالتقاليدِ
ظنوا البديعَ جمالَ الشعرِ، فاندفعوا	إليه من كُل ألغازٍ وتعقيدِ
وهكذا دفنوا التَجديدَ في حفرٍ	من البديعِ، كقبرٍ غيرِ ملحود]

(ديوانه ص ٢٨٨)

كما نراه ينشد لـ «جماعة الطلبة العرب» في عام(١٩٤٠)، الحرية: حرية الضمير قبل حرية التعبير، أو كما يقول:

[ولكَمْ نَرى أَدَبَ الشَبابِ مداجيًا	يبدو على خَوْفٍ مِنَ الأرصادِ
فمقالةٌ مذعورةٌ وقصيدةٌ	مُصَغرةُ الأوزانِ والأوتاد
ومسبح بالظلم يَعْبُد ظالما	فيعد في النسَاك والعبادِ
ومغالطٌ يغضي لمقتل أمة	ويقول فيها: أمتي وبلادي
لغةٌ تَنمْ عن السجونِ كأنما	نفخت من الأغلالِ والأصفادِ
حلوا القيوَد عن الضميرِ فلَم يكنْ	مثوى الضَميرِ الحيِّ في الأقيادِ]

(م. ن. ص ٢٧٤).

ولقد عانقت محاولة الزبيري في الخروج بالقصيدة التقليدية المستجدة نحو آفاق تعبيرية أرحب ، محاولات شعرية شتى في المحيط الأدبي العربي منذ منتصف الثلاثينيات،

كان من أهمها محاولة جماعة أبي شادي بمصر (على محمود طه، إبراهيم ناجي، الهمشري، محمود حسن إسماعيل، محمود أبي الوفا، عبد الحميد الديب) وغيرهم من شعراء مصر والبلاد العربية الأخرى، هذا بالإضافة إلى محاولتي: جماعة الديوان (العقاد والمازني وشكري) ومحاولة شعراء المهجر (نعيمة، جبران، إيليا أبو ماضي).

كما عانقت محاولة الزبيري الشعرية، بشكل ما ، معالم النزعة الشعرية المتمردة ضد المدرسة الإحيائية ـ شكلًا ومضمونًا ـ والتي كان يمثلها في مصر الشيخ على الغاياتي بديوانه الوطني المشهور من ناحية والشاعر ولي الدين يكن بنزعته الاستقلالية الجارفة من ناحية أخرى.

لكن وجود الزبيري بمصر للدراسة في كلية دار العلوم في الأربعينيات كان يعمق من اتصاله الأدبي بجماعة أبي شادي في نزعتها الرومانسية عامة ويمكن للقارئ تلمس المنزع الرومانسي في شعر صاحب «أغاني الكوخ» و «أين المفر» ومدى انعكاسه في بعض قصائد الزبيري التي عبرت عن همومه الذاتية.

ولكن كل ذلك، لا يؤثر بحال من الأحوال على الاعتراف بأن الزبيري كان يمتاح في تجربته الشعرية من تراث أصيل من الشعر العربي عامة والشعر في اليمن خاصة، كما نرى في شعر (الحسن بن جابر الهبل) و (ابن الزنمة) وغيرهما، وذلك بالإضافة إلى مصادر شعرية مستمدة من تراث الشعر الشعبي اليمني.

ولقد كانت نزعة الزبيري في تطوير القصيدة، مرتبطة بنزعته بتطوير مجتمعه، وكما حكمت نظرته في البدء في كل تطوير اجتماعي من الواقع الراهن، مع الاحتفاظ بالأشكال القديمة، طالما تؤدي دورها بفاعلية حكمت النظرة ذاتها عملية التطوير للتجربة الشعرية للشاعر حيث صاغ الزبيري قضيتي: التغريب والتجريب شعرًا صياغة ناضجة، جعلت من شعره سلاحًا جادًا يقارع به خطوب حياته الذاتية والغيرية، كما أصبح شعره يمثل تيارًا عنيفًا للتربية الجمالية والأخلاقية لأبناء شعبه.

وكان الشعر لدى الزبيري أمضي الأسلحة في مواجهة الاغتراب المكاني أو الروحي، الذي عاني منه الشاعر والشعب طوال فترة الحكم الرهيب، في عهد الدموع والأحزان

والأهوال، كان الشعر جسرا لشاعر يبحث عن «يقين» ثوري وسط غابات من غموض الحياة في اليمن المغترب ، وكان الشعر «صلاة» للشاعر في «جحيم» الحياة التي تنكرت لتضحيات الأبرار، وكان الشعر بالنسبة إلى الزبيري في غربته «نقطة ضوء» وسط ظلام الضياع والتشرد، عندما سدت أمامه كل النوافذ في أقطار أمته في الأربعينيات من القرن الماضي.

لكل ذلك يصوغ الشاعر موضوع «التغريب» صياغة شعرية لا تنفصل عن محاولاته العديدة في «التجريب» الشعري، ولا عجب في أن ترافق محاولات الشاعر في التعبير عن همومه الذاتية في الغربة، مظاهر كثيرة من مظاهر التجديد في التعبير الشعري، مثلما نرى في قصائده «الحنين إلى الوطن» «البلبل» «إلى صاحب الوتر المغمور» «لحظات الإشراق الفني» «قوة الإيمان» ويكاد يكون ديوانه «صلاة في الجحيم» صورة معبرة عن معاناة الشاعر في لحظات الإبداع الفني.

وكثيرًا ما يقدم الشاعر على صدر القصيدة، أو في هوامشها بعض الإضاءات النثرية، التي تكشف عن مساحة شاسعة من عوالم «التغريب» على نحو ما نرى في استهلاله النثري لقصيدته «قيد جماعي» حيث نرى أبطال ثورة(١٩٤٨) باليمن، وقد وحدت بينهم القيود بعد فكرة الثورة، وقد جعلهم [القيد الجماعي] وسط الطرقات الوعرة وهم يطوفون حول صنعاء وكأنهم [مخلوق غريب مسخ، شذت به طبيعة التكوين فكررت أعضاء لا تتكرر، ووحدت أجزاء لا تتوحد، أو كان الطاغية المتألة، الذي ينازع الله في سلطانه، سولت له نفسه، أن يبتدع نموذجا منكرا للتكوين البشر، يزعم له خياله أنه أضخم من النموذج العادي للبشر وأوفر أعضاء] (م. ن. ص ٣٣٩).

وهكذا تعكس مرآة الثورة اليمنية المعاصرة في شعر الزبيري هذا الواقع التغريبي، أو التغريب الواقعي، بدرجة عالية من الحساسية والنقاء، على نحو ما سنرى في صياغته الشعرية الخاصة.

(٤)

الشاعر والصياغة النقدية للمشكلة:

١١- تجمع الصياغة الشعرية لقضيتي: التغريب والتجريب، في أدب الزبيري في كل موحد موقفه النظري العام تجاه هذه المشكلة ويرجع ذلك بطبيعة الحال، إلى خصائص الصياغة الشعرية كموقف جمالي من الحياة، موقف يعتمد في الأساس على تجسيد العلاقات العامة بين الإنسان وذاته، أو بين الإنسان ومجتمعه، وبين الإنسان وحركة الزمن المطلق، وهي الحركة التي تجمع في النهاية شتات هذه العلاقات في تفاعلها وتطورها الدائمين.

وللزبيري مفهوم أصيل عن الصياغة الشعرية، التي يقوم بها المبدع أو المتلقي، نود أن نقف عندها قليلا، لكونها تمثل الإطار التجريبي في عمله كشاعر كبير كان يراقب بعين الشعر، وهي عين سحرية كما سنرى حركة التغريب في واقعه الحضاري...

ويلخص الشاعر مفهومه هذا على النحو التالي: [إن عبقرية الشعر في أغلب أمرها تظهر في شكل قراءة متينة لبعض الكلمات فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين المعنى من جهة أخرى، ثم فيما بينها وبين بيئة الشعر من جهة ثالثة](نقطة في الظلام. م. س. ص ٥٢).

ويدور حديث الشاعر هنا عن عبقرية الشعر، في الوقت الذي كان يفكر فيه بالقيام بصياغة شعرية لشعر [إقبال] إلى العربية، فكأنه يعني بعبارة [قراءة متينة] ما يتصل بموضوع الصياغة الشعرية ذاتها، في ترابطها الكلي.

وإذا كان الشعر، سواء أكان ذلك في مجال الإبداع أم التلقي صياغة فريدة للغة الحياة النثرية، فإن الزبيري – كناقد أدبي هنا. يعطي للكلمة في نطاقها الشعري، سماتها [الشخصيانية]، بحيث تؤدي تلك الكلمة في إطار بقية عناصر التجربة الشعرية دور العين السحرية الرقيبة، وذلك لأنها – أي الكلمة التي زاملت تيار التاريخ قد انطبعت فيها، على حد تعبير الزبيري: [صورة الحركة الزمنية، التي لا تراها العيون وسكنت فيها نبضات القلوب، بعد أن ماتت، وانطفأت وأكلها التراب] (م.ن. ص ٥٢).

ومن المؤكد أن تعبير «صورة الحركة الزمنية» قريب الصلة بمفهوم [صورة المعنى] عند عبد القاهر الجرجاني في نظريته البلاغية، عن أسرار النظم، النابعة لديه مما أسماه بالتآخي بين الألفاظ على ما تقتضيه معاني النحو (راجع: الجرجاني: دلائل الإعجاز، ط٣ (١٣٦٦هـ. ص ٣٨٨).

كما أنه من المؤكد كذلك أن المفهومين السالفين، على صلة حميمة بمفهوم [البنية] في النقد الأدبي المعاصر (را د. أبو ديب: البنية الإيقاعية؛ ط٢ (١٩٨١) ص ٣٥٣).

ولكن الحس الأدبي العميق والأصيل للزبيري ، يكشف عن ذاته من خلال فهمه لفكره التزاوج والتوليد بين كل من الكلمة ومعانيها من ناحية وبينهما وما بين السياق الحضاري من ناحية أخرى، الذي يعد عند الشاعر بمثابة: [حساب البيئة المعقدة، التي لا يعد الإنسان وأدبه إلا صدى من أصدائها، وكما أن الانسجام بين الكلمة والكلمة، يولد معنى خاصًا من النسبة بينهما، ويخلقه خلقاً، بحيث لا يتأتي إلا بهما، فكذلك الانسجام بين العبارة ، وبين البيئة، يعد أهم عنصر من عناصر البلاغة] (الزبيري نقطة في الظلام م. س ص ٣٥).

ويمكننا أن نجد في عبارة الزبيري حول الانسجام بين العبارة وبين البيئة، صدى من أصداء الحركة النقدية التي دارت حول لغة الشعر في القرن الرابع للهجرة، كما يذهب القاضي عبد العزيز الجرجاني في الربط بين تطور لغة الشعر وتطور الحضارة، وذلك على نحو قوله: [وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب

اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ، تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام، بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهرًا في أهل عصرك ، وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته، ومن شأن البداوة، أن تحدث بعض ذلك ولأجله قال النبي ﷺ : [من بدا جفا] وكان شعر [عدي] وهو جاهلي أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤية وهما آهلان، لملازمة عدي الحاضرة، وأيطانه الريف، فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر، وتزعت البوادي إلى القرية، وفشا التأديب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله.. وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل، حتى تسمحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة، وسهولة طباع الأخلاق]... (الجرجاني: عبد العزيز، الوساطة ط الحلبي القاهرة، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم (د.ت) ص ١٧/ ١٨).

ولعل هذا النص يمثل أجود ما في تراثنا النقدي من زاوية الإبانة عن علاقة الأسلوب الشعري بكل من قائله، وبيئته في آن. ومن المؤكد أن الزبيري قد امتاح من هذا التراث النقدي الشيء الكثير، ولاسيما أن النص قد جاء ضمن دراسة نقدية تدور حول شاعر عربي عظيم، وهو المتنبي، وما قال به الجرجاني في [الوساطة بين المتبني وخصومه] أو ما يقول به الزبيري، حول عبقرية الصياغة الشعرية، لا يخرج عما قاله بعض النقاد المحدثين في الغرب من نحو قول الأديب الفرنسي [بوفون]: «إن أسلوب الإنسان هو الإنسان نفسه».

وعلى كل حال فإن وقفة الزبيري حول قضايا الصياغة الشعرية في حد ذاته، تدل على أصالته من ناحية، وعلى محاولته للاقتراب من روح الشعر الحديث من ناحية أخرى، فمثلما نراه يؤكد على البعد الحضاري أو «بيئة الشعر» على حد تعبيره – للكلمة المفردة في إطارها الاجتماعي نراه يؤكد كذلك على هذا البعد نفسه للكلمة في إطارها [الطبيعي التاريخي] أو (الأنثروبولوجي)، وذلك لأن الكلمة كما يذهب الزبيري قد [ولدت مع الأمة التي لا يعرف حين مولدها، ثم نشأت وترعرعت في ملايين الألسنة، وعاشت في ملايين العقول، واصطبغت فيما لا يعد من الخواطر، والهواجس، والذكريات، وزاملت تيار التاريخ] (الزبيري: نقطة في الظلام، ص٥٢).

وتحمل دلائل الكلمات عند الزبيري في الصياغة الشعرية بعضًا من رفات الزمن، وبعضًا آخر من حطام الطبيعة والإنسان، حيث تسكن الكلمات :[نبضات القلوب بعد أن ماتت ، وانطفأت، وأكلها التراب] (م.ن. ص ٥٢).

ولا شك أن الشاعر يقطر هنا بعض التصورات الخاصة بفلسفة الصور البلاغة، ولاسيما الاستعارة والكناية التي تسكن خلالهما نبضات القلب والوجدان على الرغم من انقراض الزمن.(*)

وأخيرًا نود أن نلفت النظر، إلى تأكيد الشاعر لأهمية الظلال النفسية للكلمة التي ترعرعت في (ملايين الألسنة، وعاشت في ملايين العقول، واصطبغت فيها لا يعد من الخواطر والهواجس، والذكريات) (م.ن. ص ٥٢).

هل يمكننا أن نغامر الآن بصياغة مفهوم الزبيري عن التجربة الشعرية لديه على النحو التالي: إن التجربة الشعرية في جوهرها توثيق وجداني أصيل لمجمل العلاقات الإنسانية من خلال صياغة لغوية تعيد للكلمات نضارتها الكامنة في جوفها عبر الحركة الزمانية.

١٢ - ونود ألا نغادر هذه الحلقة من تنظير الزبيري للتجربة الشعرية دون تأمل للموازاة التي أقامها بين حياته وبين شعره، وذلك نظرًا لأهميته هذا التوازي في تفسير [صيرورة الرؤيا الفنية في شعره].

ويؤكد الشاعر على الصلة بين منحنيات شعره ومنحنيات حياته، فمواكب شعره هي نفسها مناكب أرضه، تلك الأرض التي لم تكن على حد تعبيره: [مهادًا معبدًا أملس، يجري فيها الإنسان، كما يجري في جو صحو، فكذلك الحياة كلها منحنيات وعقابيل، وعراقيل، وكذلك الشعر، لا يجري كما تجري الحياة على ظهر الأرض، إذ هو صدى من أصدائها، ونتيجة من نتائجها، وقد يكون الشعر كما أتصور يعني الصدق الذاتي، كما يعني الصدق الموضوعي، والذات منها الأعماق ومنها السطح....]. (ديوانه: ص ٥٨).

(*) نجد في مفهوم الناقد العربي القديم (الجرجاني) وفي منظور الشاعر العربي المعاصر «الزبيري» نوعًا من أنواع النظرة الجمالية ـ الأنثروبولوجيا للأدب: لغةً وأسلوبًا وتاريخًا.

ويجمل الشاعر تجربته النضالية العنيدة في سياق شعري رائع بقوله في قصيدته الجميلة «أقدار النكبة»:

[لم تذقْ هدأة مِن النومِ عيني	لم يجـد ْهـدنـة مـن الهـم بالي
لم أنـلْ جرعـةً بغـيرِ كفـاحِ	لم أسـغْ لقمةً بغيرِ نضال
لم أسر خطوةً على الأرض إلَا	كان فيها أحبولةٌ لاعتقالي
كلُ شيءِ لمـن خُلقـت دنيـــ	ـــاه من ظلمةٍ ومن أوحْالِ]

(نقطة. ص ٨١/ ٨٢).

ولم يستسلم الشاعر وسط فجاج اللاإرادية على الرغم من [الطلاسم] التي أحاطته، بل نراه يميز تمييزًا دقيقًا موازين الرجال والشعر معًا، مفرقًا دون كلل بين «القاعدة» و«الاستثناء» في أقدار الرجال والشعوب، ومحددًا للفروق العميقة بين الحقيقة الجوهرية وبين ما هو مجرد عملية [تحايل في سبيل الحقيقة].

وكشاعر عظيم يحس بعمق المغزي «للنهايات» في كل من الفن والحياة، يضع الزبيري المعيار الحق في وزن البشر وآثارهم في هذه العبارات الفياضة بروح الحكمة:

[على أن المعيار الحق في وزن أقدار الرجال وآدابهم وأشعارهم، لا يتجه إلى الاستثناءات والمواقف المؤقتة والجانبية والسطحية، وإنما ينبغي أن يتجه إلى تقييم الاهتمام الرئيسية ومظاهر السلوك، وأهدافه الكبرى، والطابع العام الأعمق، والنهايات الكبرى، تلك هي ما ينبغي للمنصفين أن يضعوها في الميزان، عندما يدرسوا حياة الناس وآثارهم كبشر لا كمخلوقات خرافية، أو ملائكية سماوية، وهذا التمييز بين ما هو رئيسي وثانوي، وبين ما هو حقيقة جوهرية، وعملية تحايل في سبيل الحقيقة هو الطريق الأمن وسط الدروب المشبوهة الماكرة، والمتاهات المضللة] (ديوانه ص ٥٩).

وثمة خصلتان شبه غريزتين في شخصية الزبيري، لهما علاقة قوية بتجربته الشعرية، لمن أراد فهمها فهمًا حقيقيًا، فعلى الرغم من مرارة تجربته الحياتية، حيث كانت تواجهه دائمًا عقابيل، وعراقيل الحياة وبما فيها كذلك من ظلمة ومن أوحال، فإن الزبيري ظل يتمتع كأحد كبار النفوس في تاريخنا الأدبي الحديث بخصلتين إنسانيتين عميقتين وهما: المداعبة، والتي يفتتح بها عادة ما يطرق من مواضيع الحياة أو الشعر، والسخرية

البريئة، والتي عادة ما يختتم بها ما يتناوله من مواضيع الفكر أو الأدب، وربما تكون للبيئة الحضارية والثقافية التي عاشها الزبيري في الوطن وفي الغربة أثرها في توزيع الخصلتين الكريمتين، على نحو ما أسلفنا من قول، ولربما تكون لنشأته الشعرية خاصة أعظم الأثر في ذلك ويمكننا أن نلمس هذه الطاقة الروحية العظيمة من خلال المداعبة في حديثه عن المنابع النفسانية للشعر على نحو قوله : [وإذا كانت اللسان غير معصومة في ثرثرتها، وهذرها، وانطلاقاتها خلال الغدو، والعشى، والجد ، والهزل، والرضا والغضب، فكذلك الشعر عندما يكون عملًا عاديًا تلقائيًا من أعمال القلب واللسان، ونتاجًا طبيعيًا من نتاج الحياة وصدى من أصدائها، ومظهرًا من مظاهرها]. (نقطة في الظلام ص٩١).

(٥)

الشاعر والصياغة الشعرية للمشكلة:

ويواصل الزبيري في قصته مع الشعر، استنباطاته – من خلال المداعبة ذاتها – العلاقة النفسية بين كل من ثرثرة اللسان، والشعر كعمل تلقائي عادي من أعمال القلب،ويكشف في كل ذلك، الأسرار الحميمة لعملية الإبداع الفني.

وأنا لست أدري لماذا يوضع الشعر وحده في قفص الاتهام، ولا توضع اللسان كذلك من جراء هذرها اليومي، المفترض أن الشعر تجمل وتزين وإن ادخل على نفسه فن اللذة وسحر الجمال.. أم لأنه من الكائنات الحية التي ترفض أن تموت ، كما رفض الشيطان فحقت عليه لعنة المنظرين.. مهما يكن من رأى فإن الحقيقة الواقعة أن الشعر هو الذي أخرجني من القمقم، وقادني إلى غمار الحياة الواسعة الزاخرة بالمفارقات والمتناقضات (ديوانه ص ٨٥).

وأنت ترى إلى أي نبع قد قادنا الشاعر بمداعبته هذه، أنه يتطرق برفق بالغ إلى دور اللاوعي في الصياغة الشعرية، وهو دورقاد الشاعر نفسه إلى الخروج من [قمقمه] اللاشعوري، ثم قادته المداعبة إلى المنابع الاجتماعية للتجربة الشعرية حيث غمار الحياة الواسعة الزاخرة بالمفارقات.

كما تتجلى لنا قدرة الشاعر على السخرية البريئة في كل من مقدمته النثرية الطويلة لقصيدته [تحية الخروج من العزلة] وفي نهاية قصيدته [كفر وإيمان] ويسخر الزبيري في المقدمة النثرية للقصيدة الأولى [تحية...] من أبطال «الخيال المطلق» وذلك في تشخيص جميل للسلحفاة التي يرمز الشاعر بها إلى أوهام بعض معاصريه ، ويسوق لنا هذه المقارنة

الساخرة بين عتاب السلحفاة للصواريخ على تلكؤها في السير، وهي والحق يقال مثاقفة بليغة.

[إن السلحفاء القابعة تحت أثقال درعها الصلب تستطيع لو منحتها الفطرة، قدرة على التخيل، إن تسابق الصواريخ الكونية، في مجال التغلغل، وإلى أعماق المجرات، كما تستطيع أن تنتقد الصواريخ وتلومها على تلكؤها عن غزو الزهرة والمريخ، وترميها بالخيانة بتهمة العجز عن وضع مخطط سليم لتحرير الشمس والقمر تلك ضريبة محتومة لقدسية الحرية المطلقة في التخيل التي قد يتمتع بها حتى السلاحف].(ديوانه ص ٢٨٨).

أما عن سخرية الزبيري في قصيدته الرائعة [كفر وإيمان] فتستحق منا وقفة خاصة لما تحتويه من أبعاد موضوعية وفنية في معالجة قضيتي التغريب والتجريب...

١٣- ونود التوقف هنا قليلًا، لنستجمع مع الشاعر بعض الطاقات التي تساعدنا على نوع من الرؤية المركزية حول المسار العام لشعره.

وتكمن ـ فيما نرى ـ هذه الطاقة، في محاولة التنسيق بين كل من طبيعتي: شخصية الشاعر ومفهومه الشعري عن التجربة الشعرية في آن.

ولقد ظل الزبيري أمينًا مع تصوره العام للتجربة الشعرية، كموقف جمالي من الحياة، يرتكز أساسًا على مبدأ التوثيق الوجداني الأصيل للعلاقات المتشابكة بين الإنسان وعالمه.

كما ظل الزبيري أمينًا كذلك، مع أهم سمتين من سمات شخصيته الإنسانية، وهما: المداعبة البريئة، والسخرية البريئة، ونلحظ ذلك بوضوح في كل ما عالجه الشاعر الكبير من قضايا اجتماعية وسياسية وأدبية على وجه العموم.

ولكن تظل قضية [التغريب] محتفظة لديه دائما بكيانها الخاص في مجمل أدبه، كبعد موضوعي خالص، بدءًا من قصائده الأولى، حتى آخر قصيدة، وهي فيما اعتقد قصيدته الرائعة «خطبة الموت»، والتي نظمها الشاعر قبل قيام ثورة السادس والعشرين من سبتمبر الظافرة، بسنوات قليلة.

كما تظل قضية التجريب متمثلة لكيانها الخاص، عند شاعرنا كبعد فني خالص، يحاول الشاعر من خلاله التملص أحيانًا من وطأة الرتابة في السياق الإيقاعي للقصيدة العمودية، فنراه يكثر من التنوع في الأوزان والقوافي. وعلى الرغم من امتلاكه الحميم لطاقة الشاعر القصصي: إن في جدلياته الفكرية وإن في ترتيب تسلسله للحدث تسلسلًا مؤثرًا فإنه يميل في الغالب إلى التعبير في شكل المقطوعات، والتي تصل أحيانًا إلى الاقتراب من شكل الموشح...

وعلى العموم ، ستضع الثورة السبتمبرية الخالدة حدًا نهائيًا بالنسبة إلى أدب الزبيري، في معالجته لقضيتي «التغريب» و «التجريب»؛ حيث تختفي بالثورة ظاهرة التغريب، تغريب الإنسان العربي اليمني عن أرضه وأمته وعالمه، كما تصير الثورة ذاتها أضخم محاولة بالنسبة إلى الزبيري وأبناء جيله للتجريب المستمر في مجالات الإبداع الشعبي والفردي ، ولعل الزبيري قد أدرك ذلك كله، فراح يتناغم مع الواقع الجديد نفسه كتجربة حياتية لا تقل روعة عن التجربة الشعرية، ولقد استشهد الشاعر وهو يؤدي واجبه الوطني في صنع نوع من «التصالح» إبان المجاهدة الكبرى في تحقيق المصير النهائي لانتصار الثورة السبتمبرية، ومن المؤكد أن الشاعر الحق، وهو دائما أنفع الناس لقومه، كان ـ وقتئذ ـ يؤلف قصيدته المجيدة، التي نظمها بدمه الزكي، وكأنها [خطبة الحياة].

لكننا على هذا النحو – قد أشرفنا على النهاية، قبل أن نستشف حيز البداية الحقيقة، حقا ، فقد سرنا مع الشاعر خطوة خطوة في قصته مع الشعر، ولم تبق لنا معه سوى خطوة أخيرة، ولكنها الخطوة الجبارة، حيث نراه يصور في خلاصة نهاية رحلته مع الشعر، ونهاية تجربته مع الحكم الرهيب قائلًا:

ولكننا، وبعد العصارات الروحية من الشعر، والمحاولات المخلصة الصادقة من التوجه والإقناع لهذا الرجل [يعني الإمام أحمد بن يحيي] لم نجد من بطولته المسرحية، إلا أحلاما خداعة، تحولت إلى كابوس، يخنق الإنفاس ، ويشل الحياة]:

[وَكَمْ جَاس شعري غَابَ ليل تحيط بي	مضرجـــة أدغــاله ومســار به
وصور زهـــرا، ربمـــا كان زخرفا	على حية أو عين وحش تراقبـه
وكم كان ذعري عندما أَشْرف الضحى	على وإذا فتشت ما أنا حاطبـه
وإذا أسفَر الوجـــهُ الذي بَتَ هائمًا	به فرمتني بالدواهي عواقبـــه
وماذا على من صـَــورِ الشيء ظاهرًا	إذا اختبأتِ ملءَ الطوايا مثالبـه
ولكنـــه قـد يقتـل المـرءُ نفســَـهُ	إذا اختار صئلًا في الظلام يداعبه
أحـق بنـاب الوحشِ مـن بـات عنده	وأحمق من ذي جنة من يصاحبه]

(الديوان: ص ٩١/ ٩٢)

ويفسر الشاعر الذي يطل أمامنا كناقد يتأمل تجربة شاعر آخر، يفسر الزبيري قصيدته فيبدأ في اختزال محاورها الرئيسية في بعدين وهما: البعد «التمثيلي» لإنسان مخادع، يقف على أحد طرفي المسرح، كظل مدمر، أما البعد الآخر، فهو بعد الشاعر الذي يكتشف زيف مديحه فجأة، ويربط الشاعر – المنسحب من فعله ، والمختفي خلف النص القائم – بين هذين البعدين برباط شفيف ، يبدو كطيف خيال صادر من الإنسان الزائف.

ويبدو المشهد كله كنوع من «التغريب»(*)، ولكنه تغريب يجري أمامنا في تماس مع خيوط الواقع، هذا الواقع الذي يشرحه الشاعر بنفسه، وهو دائم التحول إلى غرائب، تشبه الكابوس الذي يخنق الأنفاس ، ويشل الحياة، وكأننا في حلم مفزع رهيب، للواقع ذاته.

ويترك الشاعر الناقد هنا القارئ، بعد ذلك لكي يجرب بنفسه القراءة الشعرية على النهج نفسه، وذلك بعد ما قدم له – دون أدنى تطفل منه – مفتاح القراءة المتينة للنص الشعري.

والحق أن التحليل الجزئي للصور الفنية هنا أو هناك، لن يزيد عن بيان الدعائم الوجدانية للتفسير الفكري الذي قدمه الزبيري للبعدين الأساسين لمحور القصيدة.

(*) بالمعني السائد في المسرح الملحمي عند «برخت».

ومن المؤكد أن شعورًا عميقًا بالفزع سوف يتملك القارئ منذ الوهلة الأولى لقراءة البيت الأول في هذه القصيدة، وينبع هذا الشعور من استخدام الشاعر لصيغة الفعل [جاس] التي تجرنا بعنف لكي نسرع من خطواتنا لنتتبع أمرا ذا بال، فنحن ـ إذن ـ أمام بداية مشهد من مشاهد الجريمة.

ثم تأتي الكلمات التالية "غاب/ ليل" [تحيط بي] و (مضرجة/ إدغاله/ مساربه) لتؤكد التوقعات التي أثارها الفعل [جاس]

وهكذا يشدنا الشاعر إلى ما يريد الذهاب إليه، وذلك منذ الوهلة الأولى، وهو بذلك يمسرح الحدث والشخصية المتفاعلة، مع هذا الحدث في آن.

كما يظهر الشاعر ، خلف مسرحه ، تمامًا كالجوقة التي تهيكل المحاور الرئيسية للحدث الأساسي، والتي تخطط للبعدين: الزماني والمكاني. ولهذا الحدث الأساسي، وهما هنا: [غاب/ ليل].

وبعد ما يوفق الشاعر في استهلاله على هذا النحو ، تتوالى في هذه القصيدة "الانسلاخية" أساسًا، المشاهد التغريبية، في صور موحية دائمًا بالصلة الحميمة بنقطة الهجوم الأولى، مع محاولات شتى للتجاوز المستمر لنقطة الانطلاق ذاتها، وكأن الشاعر يعبر في ثنايا كل ذلك، عن دواعي الضرورة التي أدت إلى انسلاخه من رحم العهد البائد.

وعلى هذا النحو تتوالد الصور الفنية، كما نرى في صورة الزهرة الجميلة التي يعبر بها الشاعر عن مهمته في فترات [جس النبض] لقلب العهد نفسه، فتصير[الزهرة] وكأنها زخرف على هذه الأوجه والعيون المفزعة البشعة، عيون الأفاعي وأوجه الوحوش، ولكن سرعان ما ينكشف الغطاء فإذا عالم من الدواهي التي لا ترحم تقف أمام براءة الإنسان الوديع المداعب.

وهكذا تنساب مشاعر الشاعر عبر قنوات من الوعي النامي، في ختام القصيدة، وهو انسياب إدراكي مغلف بنوع من السخرية المريرة تجاه تلك الحماقات التي تبدو وكأنها نوع من الضرورة، والتي كان لا مفر منها كضريبة محتومة دفعها الشاعر وبعض أبناء جيله من أجل إيجاد حل لألغاز وطلاسم هذه الغابة المظلمة التي أحيط بها الشاعر وأهله.

(٦)

ويقودنا الشاعر بلطف بالغ إلى مدينة حكمته، فاتحًا للقارئ، عن طريق هذا الدليل النقدي الذي يقدمه، كبقية أدلة الكتاب والمفكرين في عصرنا للقارئ الذكي، بوابة شعره على مصراعيها، فإذا بمصراع المديح الجديد، الذي يقتصر على تمجيد الأحرار والحرية، وآخر للرثاء للظلال العالية للأبطال أنفسهم بعدما رحلوا.

ويصور الشاعر، عبر دليله النقدي الذي ساقه في "قصتي مع الشعر"، هؤلاء الأبطال المأساويين بكل معنى الكلمة ، بعدما حطموا هذه "المقبرة الموحشة" أو السجن الكبير، وهم ينشدون بلسان حالهم الزبيري:

[خَرَجْنَامِنَ السّجْنِ شُمّ الأنوفِ	كَمَا تَخـرُجُ الأسـدُ مِنْ غَابِها
نَمُرُّ على شَفَرَاتِ السَيوفِ	ونــأتي المـنـيَـةَ مِــنْ بَـابِهـا
ونـأبى الحـيـاةَ إذا دُنست	بِعْسـفِ الطغّـاةِ وإرهَابِهـا
ونحتقرُ الحـادثـاتِ الكبارِ	إذا اعْـتَرَضـتـنـا بِـأتـعْـابِهـا
وَنْـعـلـمُ أن الـقَـضَـا وَاقـع	وأن الأمــورَ بـأسْـبَـابِهـا
سَــتَعْلَمُ أمْتنـــا أننـــا	ركبنــا الخطوب حنـانا بها
فـإن نَـحْـن فُـزْنـا فيا طالما	تذل الصــعاب لطلابهــا
وأن نلق حَتْفا فَيــا حَــبّذا	المنـــايا تجيئ لخطـــابها
أنَفْنــَا الإقـامـةَ في أمةٍ	تـداس بأقــدام أربابهـــا

وِسرنا لنفـــلتُ من خزْيـهـــا   كراما، ونخـــلص من عابهـــا
وكَمْ حَيـــة تَنـــْطَوي حولنا   فَنَنْسَلَ مِنَ بَيْن أنْيابهـــا]

(ص ٩٨/ ٩٩)

ويمكننا من خلال المقارنة أو الموازنة العابرة، بين أبيات كل من القصيدتين السابقتين تلمس معالم الوحدة: الفنية والنفسية في التجربة الشعرية للزبيري.

فالمعجم الشعري في كلتا القصيدتين معجم متقارب الدلالة الفردية، والتركيبة، كما نرى في الكلمات التالية: الغاب/ المنية/ الحية/ الناب/ الخطوب.

ولكن القول بتقارب المعجم الشعري في كلتا القصيدتين ، لا يعني بحال تقارب المعنى في السياقين الشعريين، حيث يبدو جليا ـ منذ الوهلة الأولى ـ مدى الاختلاف في السياق الفني النفسي في كل قصيدة، وذلك من خلال قراءة البيت الأول في كل منهما.

فمطلع القصيدة الأولى، يوحي بنوع ما من الركود، والاستسلام، لحالة الاستلاب، المحيطة بتلابيب الشاعر في الليل البهيم، بينما ترى العكس تمامًا في مطلع القصيدة الثانية، وذلك منذ البيت الأول أيضًا، حيث تتجلى للقارئ في سياق الاستهلال بعض شظايا الوضعية الأساسية المتحطمة، والتي تنبثق منها بصورة تلقائية صورة «شم الأنوف» وكأنها خرق وانتهاك صريحين، للأدغال المضرجة بدم الجريمة في استهلال القصيدة الأولى.

كما يمكننا تلمس التغير في الوضعية الرئيسية لكلتا القصيدتين، من خلال التأمل العميق لمراكز القوى في هاتين القصيدتين الرائعتين حقًا، حيث تسيطر قوة الوحوش والأفاعي في القصيدة الأولى على القوى الأدمية، البصيرة ، بينما تسيطر القوى الأدمية على القوى البهيمية في القصيدة الثانية، مثلما تنقلب من خلال التجسيد الفني للقوى المعنوية للأحرار إلى صورة الوحش الكاسر [الأسد] في شجاعته، وهو تحول موضوعي يسوق في طريقه في نهاية القصيدة الثانية تحولات أخرى، كان من أبرزها فَقْدُ الأفاعي في القصيدة الثانية القدرة على مثل حركة هؤلاء الذين يمرون الآن بسلام على شفرات السيوف.

وكما ظل الشاعر – في كلتا القصيدتين النموذجيتين لكل ديوان شعره – ينسل عبر الأنياب، ظل يتساءل بأسى عميق، عن سر الأجل العجيب الذي جنبه مصيرًا كمصير الشهداء، ونراه يحاول الإجابة في حيرة بقوله :

[ربما لكي نستطيع أن نتصف لهم، أو نتمم رسالتهم ونحيا في سبيل الله، وسبيل الشعب الذي ماتوا من أجله، فنرثيه لمصرعه، ونبعثه من مرقده] :

[ما كُنْتُ أحْسَبُ أني سَوفَ أرثيه	وأن شَعْري إلى الدنيا سينعيه
وإنني سَوْفَ أَبْقَى بَعْدَ نَكْبته	حيًا أمزقُ روحي في مَرَاثيه
فإن سَلمتُ فإني قد وَهَبت له	خُلاصَة العُمرْ مَاضيه وآتيه
وكنتُ أحرصُ، لو أني أموت له	وَحدْي فداءً وَيبْقي كُلُّ ما فيه
لكنَه أَجَل يأتي لموْعده	ما كلُّ من يتمناه مُلاقيه
وَلَيْسَ لي بَعْده عَمْرٌ وإنْ بقيتْ	أَنفْاسُ روحي تفديه وترثيه
فَلَسْتُ أسْكنُ إلا في مَقابره	ولسْتُ أقتات إلا مِنْ مآسيه
وما أنا منه إلا زَفْرة بَقَيتْ	تهيم بيَن رفاتِ مِنْ بَوَاقيه]

(ص ٩٥/ ٩٦)

وهكذا يفتتح ديوان الزبيري على غرضين شعبيين رئيسيين كبيرين وهما: المديح والرثاء، وما يقابلهما من هجاء ساخر لا عداء الشعب، ووصف يتناغم على المستويين: الفردي والعام مع هذين الغرضين الشعريين في ديوان الشاعر..

ومن المعروف أن حركة الشعر الحديث لم تتخلص من فكرة الأغراض الشعرية، ولكنها حولتها إلى منافذ أخرى، تتفق وروح العصر، الذي لفظ الفخر الشخصي والهجاء الفظ، وأحل محلهما المديح الإنساني أو القومي أو العقائدي والسخرية الهادفة والعميقة حتى الوقوف على الأطلال ، قد تحول كغرض جديد يدور حول الوقوف على أطلال تجربة روحية أو عاطفية ما، على نحو ما نرى في قصيدتي : ناجي: «الأطلال»، «العودة» وغيرهما.

وعلى كل حال سيواصل الزبيري «المديح» و «الهجاء» و «الرثاء» مقتصرًا في كل ذلك على تلك «الظلال» العالية من أفراد شعبه وأمته، ممن واصلوا السير على شفرات السيوف، حتى تم لهم «الخروج» و الانسلاخ من العالم المدنس بالعسف والإرهاب، والتغريب، على نحو ما نرى في «سجل» الزبيري الشعري، بصورة أعمق وأدق من كل السجلات التاريخية وغير التاريخية.

١٤- ويصور الزبيري في قصيدته الرائعة : «كفر وإيمان» موقفًا تغريبيًا فريدًا، تبدو الحياة اليمنية كلها من خلاله ، بما فيها حياة الشاعر نفسه، وكأنها محض خيال، أو وهم كاذب، فرؤوس الناس – هنا والآن – على جثث الحيوانات، ورؤوس الحيوانات على جثث الناس، ويختفي الظل، الظل الإنساني كله،في تجليات بؤس الواقع العربي في اليمن بالأربعينيات على نحو قول الشاعر.

[هي الشاة تتبع جزارها	وتنسى ببرسيمه ثَارَها
تُباع وتشترى من الذابحين	وَتجهّلُ في البَيعّ أسعْارها
يجرجرها الحبلُ في عنقها	الذلّيلِ فتحسبه غَاَرها
ترى مدية الذبح مصقولة	تضيء فَتكّبر أنَوارها]

(ديوان الزبيري، ص١٠٢).

ولم يأت هذا المشهد التغريبي بالطبع إلا بعد انفعال عنيف، كانت الآية القرآنية الكريمة حافزا من حوافز تطويره.. ﴿ وَمِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ فَإِنْ أَصَابَهُ خَيْرٌ اطْمَأَنَّ بِهِ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ انقَلَبَ عَلَى وَجْهِهِ﴾.(*)

وينتزع الشاعر نفسه من خلال هذه المقابلة الضدية بين كل من الخير والفتنة، كما توحي الآية الكريمة، و «الكفر» و «الإيمان»، كما يؤشر عنوان القصيدة، ليشق عصا الطاعة على العهد القائم البغيض، معلنا انتهاء فترة الهدنة معه.

(*) (سورة الحج، الآية ١١).

[كَفَرتُ بعزِيمتي الصامدة وَقَدْسِية الغَضْبة الحاقده
وأناتُ قلبِي تَحْت الخُطوبِ وأحلامه الحيّة الصاعده
وَعمْرُ شَبابٍ نَـذَرتُ به لِشَعبْي وأهدافِهِ الخالده
وبالشّهداءِ وأرْواحِهِم تُراقبني مِنّ عَلٍ شاهده
إذا أنا أيدّت حُكْمَ الطغاةِ وهَادنتهم سَاعة وَاحده]

(ص ١٠١/ ١٠٢)

ومن خلال هذه المجاهدة العنيفة للنفس، يصعد الشاعر إلى مشارف الزمن التعيس، حيث اختلاط الرؤي بين تنافر الأضداد، فالناس في بؤسهم يجهلون في مذبح الطغيان هويتهم الآدمية، ولكن ما أن تهدأ روح الشاعر بعد هذه المكابدة المريرة، حتى نراه ينطلق خارج الواقع القائم، باحثا عن آفاق العهد الآتي، من خلال أشكاله الآدمية المحتملة؛حيث يعود الواقع من جديد فيتراءى لنا في صورة تمرد خفي، يضع التجاوز نحو نوع العقلانية الآدمية.

ويعبر الشاعر عن هذا الاستدراك الآدمي بقوله:

[هي الشَاةُ لَكّني الآدمي أكبر نَفْسي عَن السائمه
تَمَردّ قلبي على الظّالمين ودِيناهم الفَظة الغاشمه
وعشتَ مع الشَعب في خَطْبِه المَرَيرِ والآمه الحاطمه
أثيرُ كوامنَ أعماقهِ وأوقظْ عزته النائمه
وأغزو دَيَاجيرَ أغوارِه فأشعْلها بالرؤى الحالمه
وأطردُ أشْباحَ كابوسه الرهِيب وأهواله الجاثمه]

(م. ن ص١٠٣).

ويمثل هذا التجاوز لروح القطيع نوعا من أنواع السلب، أو بتعبير أدق نوعا من أنواع سلب السلب بالمعنى الذهني الخالص، كما يمثل في الوقت ذاته نوعا من (الاغتراب) بالمعنى البلاغي أو الجمالي الخالص، وفي كلا الموقفين: الفكري والجمالي، أو في توحدها العام، تتحصن الروح الآدمية ضد السقوط، فالذوبان في روح القطيع في مهادنة الواقع.

ويعلن النص الشعري على هذا النحو بداية تمرد الشاعر الفكري والوجداني لا على مجرد مجتمعه المتخلف والبائس فحسب، بل على كل دنياه الفظة الغاشمة، وذلك من خلال تطور صور الاغتراب والسلب والتجاوز للواقع القائم من وجود خارجي مشوش ومن وجدان داخلي أشد قتامة بما يحتمل في الجوف الإنساني من دياجير وأشباح.

وعلى هذا المنوال ينسج الشاعر خيوط الموقف الإنساني المغترب من خلال جدلية العلاقة بين الواقع والوعي الجمالي، الذي يشتعل أمامنا – وبصورة لا تخلو أحيانًا من المباشرة والتقريرية – هذه الأغوار الموغلة في العتمة بأطياف من الرؤى الحالمة.

ويحاول الشاعر في صياغته لقضية التغريب، التجريب لبعض الوسائل التعبيرية الجديرة بالتأمل النقدي بدءًا من المقابلة في عنوان القصيدة من الآية القرآنية الكريمة (الثبات/ والتحول) (القصد/ الفتنة)، الأمر الذي جعلهما (العنوان والتضمين) كعلامة يضبط بهما المتلقي وذلك ضمن علامات كثيرة أخرى (المقاطع/ الإيقاع/ القافية)– خطواته في القراءة الشعرية.

ويبذل الشاعر جهدا عنيفا للمحافظة على الوحدة العضوية لهذه القصيدة الطويلة، وذلك من خلال الترابط الحميم بين السياقين المعنوي واللفظي وهما في الحقيقة سياق وجودي ومعرفي واحد.

ويتضح لنا ذلك جليا خلال التأمل العابر في بعض مطالع المقطع، وذلك على نحو ما ترى من المراوحة بين السياق اللغوي لكل من الجملتين الاسميتين بالمقطعين الثالث والرابع حيث نجد في الأولى قوله «هي الشاة تتبع جزارها».. تتابعًا إخباريًا في الصيغة الحالية من خلال الجملة الفعلية «تتبع جزارها»، ولكننا نراه يستيعد الحالة ذاتها في مطلع المقطع الرابع من خلال سياق الجملة الاسمية نفسها، ولكنها من خلال تتابع إخباري يخضع لمقتضي الحالية ضمن إطار الجملة الاسمية: «هي الشاة لكنني الآدمي»...

ويرتبط هذا السياق اللغوي الأخير بتغير وجداني ملموس، يؤشر إلى حالة وعي الذات في ملمحها الإنساني الثبوتي المطلق، بينما يدل سياق الجملة الفعلي في مطلع المقطع السابق، على الوضعية البشرية الطارئة وهي وضعية تغريبية في مجملها وملتحمة بفعل يدل على مرحلة من مراحل اللاوعي، أو الغياب الطارئ لوعي الذات.

«هى الشاة تتبع جزارها... وتنسى بـ....»

بينما نجد الصيغة الاسمية في مطلع المقطع الثالث، تؤكد حالة الوعي الإنساني في نطاقه النفسي الثبوتي أو اللانهائي وهي حالة ملتصقة بفعل تفاضل تقويمي يدل على مرحلة عالية من مراحل التمييز الذي يعني الفصل بين الشيئية الاغترابية وبين الذات الواعية أساسًا، وبين جهة النية عرضًا، وهي هنا جهة السائمة...

[هي الشَـاةُ لكننّـي الآدَمي أكـبرُ نفـسيَ عن السـائمه]

ويدعم الشاعر صياغته الشعرية لقضية التغريب، بتجليات شتى لملامح يقظة الذات الإنسانية الفاعلة وذلك من خلال الصيغ اللغوية المتباينة، في ألفاظها والمتقاربة في دلالاتها، حيث تلتحم الأداة «لكن» بذات الشاعر كبؤرة للإدراك الذهني الخالص مع كلمة «الآدمي» كمركز كوني ومعرفي في آن، كما يستكمل الشاعر هذا المحور المعرفي المستعاد من خلال جزئيات متحركة كذرات الوجود، في تكوين ديناميكي، يعطي لهذه الذرات دفعة شعورية أكثر امتدادًا وذلك من خلال عبارته التي تكون مجمل الشطر الثاني من هذا البيت: «أكبر نفسي عن السائمة»، وهي عبارة عن تماوج مع قرار النهاية في المقطع السابق حيث عالم الحيوان الذي ترى فيه الشاه على هذا النحو الغافل الذليل.

[تَرى مْدية الذبّح مَصْقولة تـضُيء فتكبرّ أنَـوْارَهـا]

وهكذا تبدو لنا وحدة النسيج الشعري في الصياغة الشعرية لهذه القصيدة التي تصور في الأساس موقفًا تغريبيًا من خلال المقابلة بين عالمين، عالم الشاه وهي ترعي في برسيم جزارها ببراءة نادرة، وفي سخرية نادرة أيضًا، ناسية أو متناسية لوضعيتها المهانة الذليلة، أما العالم الآخر، وهو عالم الشاعر في الأصل، عالم الذات الإنسانية على الإطلاق، فهو عالم مسلح بالتمييز، أو الانفصال والاغتراب عن العالم الأول.

وعلى الرغم من التنوع في قوافي مقاطع هذه القصيدة فإنه ثمة تناغم خفى يربط بينهما كافة، وهو تناغم يفرضه في الأساس المعنى، بحيث تظل المعاني المعبرة عن الماضي وأشباحه يشدها على مدار القصيدة قواف واحدة، وهي في العادة ذات طابع لين، توحي بالاستغراق والتأمل لعالم «هولامي»، كعالم الأشباح ذاته.

بينما نجد المقاطع التي تعبر عن عالم اليقظة والإدراك، الآدمي تشدها قواف مغلقة ترسب في النفس إحساسًا عميقًا بالإصرار والتشبث العنيدين نحو التجاوز لعالم أفضل، ويستعين الشاعر بهذه القوافي الصلبة وسط القصيدة، عندما تصل النفس ذروة هيجانها، موحدًا قوافي كل شطر في مقطع قصير يبدو كبؤرة عميقة للإيقاع الأساسي للقصيدة ويبدأ الشاعر هذه البؤرة الإيقاعية بالقسم على هذا النحو:

[وَأقْسَم بالله خير القَسم ... وما صنته مَن كَريم الشْيم
وما خَبأت مُهْجتي منِ همَمٍ ... وما حملته يَدي مِنْ قلم
وَما هْزني من إباء ودمٍ ... وما اجتاحني مِنْ عميق الألم
وما اكتسحت عزمتي من قممٍ ... لارمي بقلبي في المزدحم
وأمحو عَنَ الشعَبِ عارَ الصنمِ ... واجعله عبْرةَ للأممِ]

(الزبيري: ١٠٤/ ١٠٥)

١٥- ويكسب تطور البناء الفني لقصيدة الزبيري «كفر وإيمان» قضية التغريب تجسيدًا فنيا عبر محاورها الكلية، تلك المحاور التي تلف العديد من الصور الجزئية المعبرة عن المفارقة التي يعيشها الشاعر كذات واعية تعاني جمود الواقع، الأمر الذي يدفع الشاعر دفعًا نحو التجاوز لحدود الرؤية الرومانسية التي سادت الشعر العربي الحديث ولاسيما في شعر الشابي في فترة ما من فترات تطوره الشعري (راجع لنا حول وحدة الثقافة: ضمن فصول هذا الكتاب)، حيث يستمر الزبيري وهو «الكلاسيكي الجديد» محتضنًا لأطلال أرضه، قابضًا حتى بذرات غبار ترابه المقدس، وهي نزعة جذرية تنفي صلة الشاعر بأي منحنى من مناحي النزعة الليبرالية كما نعرفها في سياق الفكر الغربي أو في سياق الفكر العربي الحديث.

وعلى هذا النحو يجسد الزبيري مشاعره تجاه شعبه:

[وآمنت بالشعب حتى وقد رآه الورى جثة هامده
تداعي حواليه أعداؤه ليقتسموه على المائده
فهذا بشلو شهيد يعبث وذاك يساوم في الفائده
وذا لليتامى يهز السياط لتعبث بالجثث الراقده
وكم من وليد حذار الحمام رأى نفسه صافعا والده]

(الزبيري ديوانه ص ١٠٦)

وليس في كل ذلك أي تهويل رومانسي كاذب، بل هو الواقع ذاته، حيث ينحت الشاعر الواقع نحتًا كلاسيكيًا جديدًا، الأمر الذي يجعل من هذا المشهد بصفة خاصة، صورة حية، تبدو كتمثال للنحاتين الكبار في عصر النهضة الأوروبية، وما ينقصه سوى النطق الحقيقي، ويكاد الشاعر يصرخ في الكلمات بأن تنطق، على نحو ما ترى في تهميشه النثري المدوي بصرخة الألم، وهو يقرر واقع الصورة الأدبية فيقول:

(كان يؤتي أحيانًا باليتامى الذين ذُبح آباؤهم فيرغمهم الجلادون على البصق في وجوه آبائهم، وهم جثث مطروحة على الأرض، وأحيانًا يرغمونهم على أن يدوسوا هذه الجثث، ولو اجتمع شعراء الدنيا، لكي يصوروا مشاعر الطفل التعس، وهويكلف بممارسة هذه الوحشية، لما استطاعوا إلى ذلك سبيلا) (ص١٠٧).

ويصل الشاعر في المقاطع الثلاثة التي يختتم بها قصيدته هذه إلى أعلى مدارج مصعده الشعري الجبار، حيث نرى معالم الفداء الروحي من خلال هذه المهزلة اليمنية المعاصرة، وهو فداء يطهر النفس من خلال التسامي العميق لشاعر يريد إعادة التوازن المفقود في عالمه التعيس وينساب النغم على هذا القرار العظيم:

[هو الشّعبُ حَقَ مشيئاته صَوَابٌ ورَشْدَ خطيئاته
له نَبْضُنا وأحاسيسنا فما نَحْن إلا نَبَاتاته
له دَمنا وله دَمْعنا يُغَذى عليه ويقتاته
يَحْكم بالموّتِ زهر الحياة منا لتصلب شوكاته

وَيقْصف عَمر الحمام الوديعِ لتحيـــا وتكـــبر حياتــه
ولكنـه في المجـــالِ البعيـدِ تَعْلــو عـلى الظّلـمِ راياتـه
وتقتـــلع الشـــر خـــيراته وتبتـلـع الــكل غاياتــه]

(الزبيري ديوانه ص ١٠٨/ ١٠٩)

وهكذا يناسب النغم الكوني للوجود البشري في وجدان الشاعر فإذا الكل في واحد، وإذا الواحد للكل، ، كما يبدو لنا عنف هذا النغم الجميل، فيما ينثره هنا وهناك، من خيوط المد والاستدارة، التي تطرق نشاز الكون والحياة ، ويبقي في المجال البعيد النغم العذب الشجي النقي، دائم الاستمرار، مثلما يبقي صاحبه بعد تجربة عذاب إنساني، دائم الطهر والنقاء على نحو ما نرى في قوله:

[وَكَمْ جاهل لحقوق الوطن يُريـدَ عـلى كلِّ خطـو ثمـن
إذا وخـزت رجلـه شـوكة تقـاضي جـزاء عليهـا ومـن
فـإن لم يحقـق هـواه النضـال ثـار عـلى شـعبه واضطغـن
وراحَ يلوثُ طَهْرَ الكفاحِ ويبدي العيوبَ ويُذكي الفتن]

(الزبيري ديوانه ص ١٠٩)

وتهدأ النفس في ختام المرحلة الروحية الجبارة، من خلال سخرية بريئة ترثى المصير النهائي للوضع اللابشري، وتناسب نغمة النهاية في تلاحم خفي مع بداية القصيدة، حيث تنتصر العزيمة الجبارة في نهاية المطاف ساخرة بكل شظايا الماضي البغيض، وذلك من خلال تعاطف وحب إنسانيين لمدارج التجربة القاسية التي سلكت العديد من المنحنيات التغريبية لذات الفنان الواعية بمسارب وتجارب الإطار الحضاري الذي احتواه في الأربعينيات من عصرنا.

(٧)

الشاعر والصياغة الشعرية للمشكلة:

١٦- يبدو للدارس أن ديوان الزبيري قد رتبت قصائده بعناية فائقة وربمايعود ذلك الى طبيعة التطورات السياسية من ناحية والى طبيعة نظرة الشاعر لمراحل نمو شعره من الناحيتين: الوجدانية والفنية، من ناحية أخرى، ولا يخفى ما لهذا الترتيب من أهمية بالغة بالنسبة إلى كل من المبدع و المتلقي على حد سواء، نسوق ذلك بناء على ما توقفنا عنده من شعر الزبيري حول قضيتي التغريب والتجريب، حيث يورد الشاعر في ديوانه بعد قصيدته (كفر وإيمان) مباشرة قصيدته (بوادر ثورة) فهل كانت المناسبة التاريخية والتي يوضحها الشاعر بنفسه قائلًا (من وحي انتفاضة خولان القبيلة اليمنية الباسلة) (الزبيري ديوانه ص ١٠٨/ ١٠٩). هي التي أملت وجود هذه القصيدة في هذا الحيز من ترتيب الديوان أم أنها طبيعة الاستجابة الفنية على المحتوى الضمني للقصيدة السابقة عليها مباشرة.

لا نستطيع الجزم بشيء ولكن سواء أكان ذلك الترتيب من باب الضرورة الشعرية أم من باب الضرورة التاريخية البحتة فإن قصيدة الزبيري (بوادر ثورة) تعبر بطريقة صريحة عن مشاعر الغضب الجماعي الحاسم وهو أمر جديد ينضاف إلى المشاعر الثائرة للشاعر في القصيدة السابقة (كفر وإيمان) ويعلن الشاعر في قصيدته (بوادر ثورة) عن بداية موقف جديد للشعب كله من حكم الطاغي المستبد وذلك على نحو قوله:

[المـلايَـين الـعـطـاشُ المشرئبه   بَـدَأْت تَقْتلعُ الطاغي وصحبه
سَامها الحِـرمَـان دَهَـرا لا يرى   الغَيثَ إلا غيثه والسّحبَ سحبه

لَمْ تنلْ جُـرعـة مـاءٍ دوَن أن تتقاضاه بـحَـرْبٍ أو بِغضبه
ظمئَتْ في قْـيـدِهِ وهـي تَـرَى آكلـه مِـنْ دَمِهـا الْغَـالِي وشُرْبِـه]

(ديوان الزبيري ص ١١١)

ولكننا نرى الشاعر في قصيدته (لا تحرقونا بناركم) يجرب معالجة موضوعه الشعري: «الاغتراب» والنابع أساسا من موقف بعض الجماهير من كل من قيادتي: الإمام والأحرار لمسيرة الشعب.

ولا شك أن موقف البعض من هذه الجماهير يمثل استثناءً تاريخيًا إذا ما قورن بوعي الشعب الذي مجده الزبيري فيما سبق في قصيدته (كفر وإيمان) وعلى العموم فإن الزبيري يتحدث هنا عما يسمي بعبيد السلطة من الجماهير، لا الجماهير ذاتها..

ويتمثل هذا التجريب الشعري عند الزبيري في قصيدة (لا تحرقونا بناركم) في ظاهرة التقمص الوجداني (identification) وهي ظاهرة فنية ونفسانية في آن، تساعد الشاعر على تكثيف الصورة الفنية العامة للقصيدة؛ حيث ينصهر المحتوى الضمني للصورة الشعرية من خلال هذا التقمص الذي يبنى بعلاقات التماس دعائم الشعور بالتغريب القائم في جوف المحتوي الضمني للواقع.

وعنوان هذه القصيدة كما يصرح الشاعر في مقدمتها النثرية (شعار من شعارات العبيد، كانوا يطاردون به الأحرار، ويحاولون إبعادهم عن المجتمع اليمني في عدن إبان ظهور الحركة الوطنية هناك) (ص ١١٣).

وينتقل الشاعر من الشعار المجرد إلى التشخيص الحسي له بمعنى التحول من (المفاهيم) إلى الصور الفنية عبر ظاهرة التوحيد أو التقمص الوجداني فيقول بلسان الآخر الجمعي:

[دَعونا ولا تَقْربوا جَمْعنا ولا تحْرقونَـا بنيرانكـم
رَضَيْنـا بأنـا عَبيـدُ الإمـامِ وأنـا كما شـاء عمـي وصم

نُكَبِّـلُ أقدامَنـا بالقيـود ونعقلُ أفْواهَنا باللجم
ونفْرشُ مَضْجَعنا بالغَباءِ ونقنع من عَيْشِنا بالحلم
فماذا عَلينا لو أنا نَعِيشُ أعْمارَنَا في الدَجَى المدلهم]

(الزبيري، ص ١١٣/ ١١٤)

ويدفع هذا الذعر الرهيب من نيران الأحرار ووعيهم بموقفهم عبيد الإمام إلى السكينة شبه الغريزية لعالم مظلم، وهو عالم كما يبدو من خلال السياق الشعري ، مكبل الحركة تمامًا، سواء أكانت هي الحركة الخارجية الطبيعية، حركة الأجسام أم الحركة الداخلية الإنسانية، حركة النفوس والإدراك ومن أجل كل ذلك تغشى الظلمات هذا العالم بمحوريه: الظاهري والباطني، حيث يفيد الفعل (رضينا) تقبلًا داخليًا لعالم العمي والصمم بينما يفيد الفعل (نفرش) بمفعوله (مضجعنا) هناءة نادرة بالتصلب المستمر في عالم الغباء.

ومن خلال التقمص ذاته يبث الشاعر أنفاس الوحدة العضوية لقصيدته؛ حيث نراه يرجع بالصورة الفنية إلى موقف مضاد من محتواها الضمني السابق كاشفًا في الوقت نفسه عن حوافز الموقف ومعالم عرضيته.. وهو أمر يغير كثيرًا من طبيعة حركة الصور الشعرية ومن معالمها في آن وذلك حيث تتكاثر أمامنا في هذا المقطع الثاني تلك القصيدة صورة متباينة تمامًا عن الصور التي تقمصها وجدان الشاعر في المقطع الأول وكأنه يمنح العبيد في هذا الحيز فرصة التعبير عن أسباب موقفهم، وهو بذلك يفترض أولا بأن يمنح لهم فرصة الحياة وبالتالي فرصة الوعي الأمر الذي يجعل هذا المشهد يجري في سياق من « شعاع الشموس» و «ضياء القمر» وهو سياق مضاد تمامًا للموقف الثبوتي المظلم في قوله السابق حول المضجع المفروش بالغباء..

ويفترض الشاعر ثانيًا تماشيًا مع موقفه التجريبي في إبداع القصيدة وهو موقف قائم كما رأينا – على فكره التقمص الوجداني(*) أن يحافظ على هذا التشكيل المركب بين كل

(*) كانت تقنية «التقمص الوجداني» فكرة سائدة في علم الجمال بألمانيا في القرن التاسع عشر، ويمكن العثور علي جذورها في فكرة «الكلام النفسي» ونظرية النظم في بلاغة عبد القاهر الجرجاني وبعض الفرق في علم الكلام، راجع: زكريا إبراهيم: فلسفة الفن، وشكري عياد: بين الفلسفة والنقد.

من المحتوي الداخلي والخارجي حيث نراه يبحث جادًا عن الحقيقة من خلال الزيف، وكأنه يشرح الوهم العام تشريحًا فنيًا وهو في كل ذلك يكثف في الصورة الفنية الكلية للقصيدة على نحو ما ترى من قوله على لسان الذين يتأملون العالم من مضجع الغباء ذاته.

[وَهَبْنَـا الحيـاةَ لأوثَانِنَـا ... ونَبْضَ القلوبِ ونَور البصر

فما نبتغي في شَعاع الشموس ... وما نرتجي في ضياء القمر

وفي الحَـشَراتِ لنـا أسْـوةُ ... تُزهْدنـا في حَيـاةِ البَـشر

وفي عَـالم الـدْودِ عيش هنئ ... هَبطنُـا الى مَسْـتواه الأغـرَ

ولو نَسْتطيعُ النزولَ البعيدَ ... نَزَلنْـا مُسْـتوياتِ الْحجَـر]

(م.ن ، ص ١١٤/ ١١٥).

ومن الواضح أن ثمة مسافة معنوية بين استعمال الشاعر لكل من الفعلين (رضينا) بالمقطع الأول في قوله (رضينا بأنا عبيد الإمام) و بين صيغة الفعل (وهبنا) بالمقطع الثاني في قوله (وهبنا الحياة لأوثاننا) ففي صيغة (رضينا) معالم القناعة الداخلية الكامنة في حالة السكون وهي تشبه حالة الوجود بالقوة الغافلة وهي الحالة التي تدعمها دلالة الشطر الثاني من البيت نفسه و (وإنا كما شاء عمي وصم)..

بينما تؤشر صيغة الفعل (وهبنا) في قوله بالمقطع الثاني (وهبنا الحياة لأوثاننا) معالم القناعة التي تترجم عن حركتها الخارجية في الوجود الظاهري وهي تشبه حالة الوجود بالفعل الإيجابي، وهي الحالة التي تدعمها حركية الحياة الخارجية (نور البصر)..

[وَهَبْنَـــا الحيـــاةَ لأوثانِنـــا ... ونبــض القـــلوبِ ونور البصر]

ويقود هذا التجريب المركب في الصورة الشعرية الشاعر من خلال طريقة التقمص الوجداني للمشاعر الجمعية إلى البحث عن الحوافز الضمنية لعملية الانتقال في الوضعية العامة للصورة الشعرية، وهو أمر يتضح لنا جليًا في استخدام الشاعر لصيغة الاستفهام في سياق النفي للرغبة والرجاء في كل من شعاع الشمس أو ضياء القمر..

ويوثق الشاعر هذا الوجدان الجمعي المتصلب بصورة شعرية تمثل شدة المشابهة. ولا غرو في أن يستخدم الشاعر هنا كلمة (أسوة) تعبيرًا عن بعض دوافع الموقف الشعوري ويمكن التحقق من طبيعة تلك العلاقات الشعرية ذات البرهان الوجداني بمعاودة قراءة النص القائم بين صيغة الاستفام التهكمي وبين الصورة الشديدة الوضوح لعالم الحشرات وعالم الدود ذوي العيش المتسم بالهناءة النادرة.

ويستمر الوعي الجمعي في نكوصه فيتقلص حتى يصل إلى مستويات الحجر الصلد. إن هذا الانتقال من مفاهيم الجماعة الغافلة إلى الصورة الفنية الحسية المتمثلة في عالم الحشرات والدود يمثل جزءًا من الحوافز العامة لحركة القصيدة وعلى الرغم من شدة وضوح تلك الصور فإنها لم تثر أي نوع من أنواع التقزز أو النفور النفسي ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى قدرة الشاعر على التشكيل الفني القائم على التركيب بين العالمين الداخلي والخارجي من خلال تقنية التقمص الوجداني(*)..

١٧- وينتقل الشاعر في الجزء الأخير من القصيدة إلى تجسيد فكرته الضمنية المقابلة وهي فكرة الثورة وذلك من خلال صياغته الشعرية للعناصر التي تعبر عن تلك الإرادة والطرق التي تحول دون تحقيقها:

[تُريدون، ويحكموا، أنْ نَثَور ... وما نَحْن إلا كدودِ القبور
نَعيشُ على جَثَثِ الهالكين ... أمثالكم مِنْ هَواة الشَرور
نَمَصُ دِماءَ مغاويركم ... ونَسْخرُ من ويلها والثبور
نعَشْعشُ في هامةِ عششت ... بها قَبْلنا كِبرياء الغرور
سَنَرقبُ مَصْرَع أبْطَالِكم ... طَويلا وإنا لشَعْبٌ صبور]

(م.ن. ص ١١٥)

(*) تدخل مقولة (القبح) حيز الجمالي، ابتداءً من جماليات الحركة الرومانسية والرمزية، بودلير خاصة في ديوانه " أزهار الشر"، وقد طرح طه حسين في كتابه " حافظ وشوقي" هذه القضية للحوار على كل من العقاد، و " هيكل" انظر كتابنا الأسس النظرية الحديثة في مناهج تاريخ الأدب م.ن باب (المنهج التنفسي عند العقاد).

وتفيد الجملة الفعلية (تريدون) بما اعترضها من يقظة حالمة بالترحم والتوجع الساخرين وبما تبعها أيضا من رغبة الثورة في صيغتها الفعلية الحالية والمستقبلية، يفيد هذا السياق الشعري كله بيانًا واضحًا يخلص القصيدة نوعًا ما من تشكيلها المركب من خلال التقمص بين الوجودين أو الوجدانين الداخلي والخارجي معا ويتمثل هذا الانفصال من المزج السابق وفي التعاقب الحميم بين سياق الجملة الفعلية في الشطر الأول وسياق الجملة الاسمية في الشطر الثاني من البيت الأول في هذا الجزء الأخير..

[تريدون، ويحكموا، أن نثور وما نحن إلا كدود القبور]

وتضيف النعوت الكثيرة هنا تحديدا للعناصر المختلفة لتلك الإرادة المكبلة فعالم الدود غير المحدد في المقطع السابق يحدد هنا بدود القبور وبتعاقبه الحميم على (جثث الهالكين) كما تتحول علاقة العبيد في المقطع السالف بعالم الحشرات من علاقة (الأسوة) إلى علاقة جديدة أشد وضوحًا في تمثيلها لموقف هؤلاء العبيد بمنقذيهم من الأحرار، حيث تتحول (الأسوة) إلى علاقة (الأمثولة).. تعيش على جثث الهالكين أمثالكم من هواة الشرور.

ومن المؤكد أن هذا التحويل أو هذا الإبدال (Replacement) والمرتكز على دينامكية تحقيق الإرادة بصورة ارتدادية يولد هذه التفريعات بالمعنى الجمالي، وتلك التفريعات بالمعنى الذاتي النفسي للحوادث غير المتوقعة التي تعبر عنها نهاية القصيدة نحو قوله:

[نَمصُ دِماءَ مغاويركم وَنسْخرُ من ويلها والثبور]

كما يعبر الشاعر من خلال هذه الإبدالات المختلفة عن معنى اللا جدوى من مراقبة أولئك الذين وهبوا حياتهم لأوثانهم وذلك من خلال قوله:

[سنرقب مصرع أبطالكم طَويلًا وإنا لشَعْبٌ صَبور]

وهكذا يصور الزبيري بطريقة واضحة ومكثفة في آن، وذلك خلال تقنية التقمص الوجداني لموضوع قصيدته، قصة النزاع بين العقل اليقظ الواعي بصيرورة الواقع وبين لون من ألوان العقول الغفلة في لحظة من لحظات تيبسها وتصلبها الهابطين لدرجة التحجر وهي قصة جديرة بعالم الشعر..

ولعلنا نجد في تحليلنا لهذه القصيدة بالذات ما يفسر بعض جوانب مفهوم (التجريب) في علاقته الحميمة بمفهوم (التغريب) كما نأمل أن يكون تحليلنا السابق لقصيدة الزبيري (كفر وإيمان) قد ألقى بعض الضوء على مفهوم (التغريب) في علاقته الحميمة كذلك بمفهوم التجريب في أدبنا العربي اليمني المعاصر.

(٨)

١٨- وما إن نصل إلى قصيدة الزبيري «نكسة الثورة اليمنية» والتي عبر فيها عن الموقف العام بعد ثورة ١٩٤٨م حتى نجد أنفسنا أمام العديد من المشكلات النقدية التي تتصل من قريب أو من بعيد بالطريقة الفنية العامة في صياغة الشاعر لقضيتي التغريب والتجريب معًا..

والقضية النقدية الأولى التي تطرحها هذه القصيدة بالذات هي قضية تصوير الشاعر للبيئة اليمنية، ومدى ما حققه في ذلك الموضوع من درجات الوضوح أو الغموض في مجمل شعره (راجع حول هذا الموضوع البردوني: رحلة في الشعر اليمني ط٢، دمشق ١٩٧٧، ص ١١٤- ص ١٤٠-١٤١،المقالح: الأبعاد الموضوعية والفنية ط١٩٧٤، ص ١٧٩، ١٩٥، وص ١٣-١٨ من مقدمة ديوان الزبيري).

ولقد تناولنا في جزء سابق من هذه الدراسة، بعض الجوانب النظرية لعلاقة الشعر بحضارة عصره وذلك من خلال رؤية الزبيري لأبعاد هذه المشكلة إبان حديثه عن مدى ترجمة معاني الشعر بين اللغات المختلفة.

ولقد حاولنا الموازنة بين رؤية الزبيري هذه، وبين حركة النقد الأدبي: قديمًا وحديثًا تجاه المشكلة ذاتها.

وسنعود مرة أخرى لمعالجة تفصيلية لهذه المشكلة وذلك لأمرين:

أما **أولهما**: فلأن القصيدة التي تقف أمامنا الآن : (نكسة). قد فتحت باب النقاش حول مدى صلة شعر الزبيري ببيئته (راجع: رحلة، ص ١٤٢).

وأما **ثانيهما**: فلأجل الصلة الحميمة التي تربط بين كل من موضوع «صورة» البيئة في شعر الزبيري وقضيتي : التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر باليمن..

ولكننا نود أن نقف قليلا أمام مشكلة نقدية أخرى، قبل التعرض لصورة (البيئة) في شعر الزبيري، لأنها تعد – في رأينا – قريبة الصلة بالمشكلة الأولى ونعني بها مشكلة (المقدمات) النثرية التي يصدر بها الشاعر بعض قصائده.

وأعتقد أن هاتين المشكلتين، مشكلة تصوير البيئة ومشكلة توصيف المقدمات النثرية تنبعان من طبيعة واحدة، وهي طبيعة شخصية الشاعر المبدع الذي يخاطب عدة (أجيال) في وقت واحد وفي (بيئات) مختلفة في آن معًا.

١٩- وإذا تأملنا قصيدة الزبيري : «نكبة الثورة اليمنية» والتي أثار نظمها حادث جديد ومهم وهو كما يقول الشاعر في مقدمتها النثرية [انبعاث روح الطغيان بعد مصرع الطاغية، وتحول الجماهير إلى وحوش تفترس منقذيها (الزبيري، م. ن ص ١١٦).

ومن المؤكد أن هذا العنوان «نكسة الثورة اليمنية» يجعلنا نتوقف أمامه بالتأمل ولاسيما أن هذا العنوان قد وجد بصورة تعبيرية مختلفة في موضع آخر، حيث أطلق على هذه المقطوعة اسم «مصرع الدستور». (راجع : رحلة الشعر اليمني، م. ن. ص ١٤٢).

وعلى كل حال فإن العنوان الأول أقرب إلى روح الاطراد المعرفي والمهني الذي بدأ الزبيري ينخرط فيه بقوة بعد نكبة ثورة ١٩٤٨، وذلك عندما اتخذ من العمل الإعلامي بالصحف منبرًا جديدًا في تعليم الشعب وتثقيفه، منسجما في ذلك مع روح العصر وإطار البيئة الثقافية بعد منتصف الأربعينيات من عصرنا.

الأمر الآخر الذي يثير التأمل في هذه الفقرة النثرية للقصيدة وهو نعت الزبيري لها بالمقطوعة لا بالقصيدة حيث نراه يقول [تصور هذه المقطوعة دهشة الأحرار المثاليين عندما فجعوا بانبعاث روح الطغيان بعد مصرع الطاغية...] (الزبيري: م. ن. ص ١١٦).

ومن المعروف عند العروضيين العرب بمصطلحاتهم التي لا تنتهي عند حد أن «البيت» من الشعر هو الكلام التام الذي يتألف وينتهي بقافية ويسمي البيت الواحد

«مفردًا ويتيمًا» ويسمي البيتان « نتفة»، و تسمي الثلاثة إلى الستة «قطعة» وتسمى السبعة فصاعدا «قصيدة» وتتكون منظومة الزبيري هذه من مقطعين مختلفين في القافية ويشتمل كل مقطع على ستة أبيات وبذلك يصح في عرف العروضيين إطلاق اسم «المقطوعة» على كل من المقطعين.

ولكن ماذا نسمي مجموع المقطعين ؟ هل هما مقطوعة أم قصيدة؟ لقد أطلق الشاعر نفسه صفة المقطوعة على المقطعين معًا، ولكن – وهذا هو الأهم – هل يعني هذا الإطلاق أن الشاعر قد بدأ يتوجه إلى هذه المقدمة النثرية وجهه أخرى تفترض افتراضًا نفسانيًا قيام المضمون الضمني الذي يغير كما تغير العنوان تحت هذا التوجيه ذاته، صوب قارئ جديد تهفو نفسه إلى استخدام لغة العصر، ولغة تتحرر من قيد المصطلحات العتيقة التي أصبحت في أغلبها بلا معنى، والتي ينفرد علم العروض بكم هائل منها.

على أن نعت هذه القصيدة من قبل مبدعها بالمقطوعة، ما يوجه القارئ نحو جو نفساني يثير الشعور بالضيق بقدر ما يثير الشعور بالدهشة.

٢٠- للمقدمات النثرية في قصائد الزبيري ـ إذن ـ وظيفة ثانوية، ولكنها وظيفة ضرورية ويحكمها نسق ذهني خاص سنحاول توضحيه بعد حين بعدما نخلص من بيان هذه الوظيفة الثانوية والضرورية في آن معًا لهذه الفقرات النثرية من مقدمة الشاعر لقصائده.

هذه الفقرات النثرية تنبع من ينابيع الذكرى اللاحقة لنظم القصيدة بما تضيفه هذه الذكرى من لمسات واعية قد تكون غائبة في الطبقات السفلي لذهن الشاعر لحظة الإشراق الفني وإذا كانت هذه الفقرات النثرية تنبع من الذاكرة اليقظة، فإن أبيات القصيدة لا تصور إلا من مخيلة الشاعر التي تبنى علاقات القصيدة بطريقة خفية، فتحول البيئة المرئية إلى بيئة مرئية جديدة وتشكل الزمان والمكان وفق نسق من العلاقات الجمالية (البيانية) التي تختزل العديد من تلك العلاقات في صور من (المطابقة) بين اللفظ ومعناه بحسب الأطراد والعرف، أو في صور تخيلية تعتمد المشابهة التصريحية أو المكنية، أو صور مجازية مع القرينة التي تحدد الأبعاد المكانية والزمانية والغائية والكمية من التعبير

الشعري..[حول الطبيعة الأبستمولوجية للعلاقات البيانية خاصة والجمالية عامة]. (راجع: تمام حسان الأصول ط ١٩٨٢، ص ٣٦٦/ ٣٦٨. قارن: الطراز: يحيي بن حمزة ط ١٩٨٢ـ، ص ٤٠ – ٦٦]).

سنقف عند مشكلة «ترئية» "Visalisation " المكان والزمان أو البيئة بوجه عام وذلك عندما نناقش مشكلة العلاقة بين الدلالة الفكرية والجمالية في الصورة الشعرية في شعر الزبيري من خلال فكرة العرف المطرد لروح العصر.

ولنعد الآن إلى موضوع دور الذكرى في توظيف الزبيري لفقراته النثرية المتفاوتة الحجم والمغزى بين كل قضية وأخرى.

ويمكننا التمييز بين ثلاثة ألوان من الطرائق الفنية يجربها الزبيري في إضاءة قصائده من خلال هذه الفقرات النثرية التي يصدر بها بعض قصائده إن لم يكن أغلبها كما يمكن للقارئ أن يتبين عدة حوافز تكمن خلف الإطار العام لهذه المقدمات والتي تقف أمامنا، كما تقف عتبات المنزل في مدخله الرئيسي.

وتتفاوت المساحة بين هذه العتبات الشعرية بحكم هذا التفاوت بين الحوافز البسيطة والمعقدة التي أملت على الشاعر نظم القصيدة على هذا النحو دون سواء فثمة عتبة فسيحة وأخرى ضيقة ، وثالثة متوسطة المجال، ويتوقف كل ذلك بالطبع على هذه الحوافز المشار إليها فيما سبق وبالتالي على المحتوي الضمني لكل قصيدة، مثلما نرى في المقدمات المختلفة بسبب هذه الدواعي لكل من قصائد الزبيري «نكسة الثورة اليمنية» والتي تبدو مقتضبة، و «خطبة الموت»، والتي تقع مقدمتها في مرحلة وسطى من حيث الحجم و «تحية الخروج من العزلة» والتي تتجاوز في أطنابها المقدمتين السابقتين.

إن أبعاد هذا التفاوت بين هذه العتبات الشعرية ترجع – فيما أرى ـ إلى طبيعة تلك الحوافز التي أملت على الشاعر نظم القصيدة وذلك من حيث طبيعة تلك الحوافز ومن حيث تعقدها أو بساطتها أو بمعنى أدق من حيث تعدد هذه الحوافز وانفرادها وكذلك بمعنى قدمها أو جدتها، وهي مجموعة أمور تلون محتوى كل قصيدة بلون مميز.

فالحافز الذي يكمن خلف قصيدة «نكسة..» هو حافز جديد ومهم، ولكنه يبدو أقل تعقيدًا من الحوافز المتشابكة خلف قصيدته الرائعة «خطبة الموت» حيث يتشابك

حادث عودة الطاغية من روما بتصريحاته الفظة «هذا الفرس وهذا الميدان» (م.ن. ص ١٣٥). مثلماتتشابك هذه التحية البربرية مع الموقف البطولي للأبطال الثلاثة «اللقية» و«العلفي» و «الهندوانة» وهي المواقف التي ردت – كما يقول الزبيري [العزة إلى كل يمني، وصنعت مثلا أعلى وأحدثت انقلابًا روحيًا في الأعماق وغيرت مجري الحياة النفسية في اليمني تغيرًا عجيبًا] (م.ن. ص ١٣٥).

وهكذا يثير الحادث التاريخي المزدوج الذكرى التي تضفي بظلالها على كل من الحاضر والمستقبل مساحة أوسع من المساحة التي فرضتها وحدة الحدث التاريخي الجديد على قصيدة «نكسة...» الأمر الذي يجعل من بعدها التفسيري موجزًا لصلته بالآنية الزمنية..

ولكن ما إن نصل إلى قصيدة «تحية الخروج من العزلة» حتى تفيض ذكريات الشاعر حولها بطريقة تمثل أفسح العتبات الشعرية في كل ديوانه..

ويرجع ذلك – فيما نرى – الى كثافة الحوافز وتعقدها بشكل يثير بل يلهب ذاكرة الشاعر، فالقصيدة ومقدمتها أيضًا تعبر عن مجموعة من الحوادث تتشابك فيها العناصر القديمة مع العناصر الجديدة من الحوادث الفردية والجماعية معًا.

ولنقف قليلا عند هذه المقدمة التي يوظفها الشاعر كنوع من الإنضاج الثانوي لكل تجربته الشعرية وآفاقه الفكرية معًا.

يقول الزبيري وهو يحوم حول ما يسميه هنا بالينابيع الملهمة:– يقول الشاعر.

سأنشر في هذه المجموعة القصيدة التالية التي كانت قد نشرت في جريدة «صوت اليمن» مبتورة ومحرفة أنها قيلت ـ أصلا ـ تأثيرًا وتشجيعًا لسيف الإسلام عبد الله عندما أوفده والده الإمام يحيي إلى اجتماع للدول العربية على أثر العدوان الفرنسي على برلمان سوريا ثم نشرناها باسم سيف الحق إبراهيم مبتورة؛ لأننا لم نشأ أن ننشر [دعاية] للأمير عبد الله الذي خيب آمال الأحرار جميعًا.

ولكننا الآن بعد أن أعدم الأمير ودفع حياته ثمنا للانسياق مع التيار الثوري الذي تزعمه البطل «الثلايا» لا نجد حرجًا في نشر القصيد باسم السيف عبد الله الذي أصبح في ذمة الله...

وليس الباعث على إثبات هذه القصيدة في هذه المجموعة مجرد الحرص على استكمالها فقد كان يمكن إهدارها كغيرها من القصائد الوثنية التي قلناها في دور الطفولة الوطنية. وإنما الباعث على ذلك هو الحرص على أن نضع بين أيدي المواطنين صورة واقعية بارزة لمعالم التطور في حركتنا لتكون درسًا نافعًا يساعد على خلق فهم سليم لطبيعة النضال من حيث هو عمل وتطبيق ومجابهة لحقائق الحياة لا من حيث هو نظريات مجردة.

إن السلحفاء القابعة تحت أثقال درعها الصلب تستطيع لو منحتها الفطرة، قدرة على التخيل، إن تسابق الصواريخ الكونية، في مجال التغلغل، وإلى أعماق المجرات، كما تستطيع أن تنتقد الصواريخ وتلومها على تلكؤها عن غزو الزهرة والمريخ، وترميها بالخيانة بتهمة العجز عن وضع مخطط سليم لتحرير الشمس والقمر.... تلك ضريبة محتومة لقدسية الحرية المطلقة في التخيل التي قد يتمتع بها حتى السلاحف].(الزبيري: ص ١٨١/ ١٨٣).

وهكذا تهجم على الشاعر أطياف مكثفة من الذكريات نتيجة لتعقد حوافز القصيدة التي ترجع إلى مرحلة الطفولة الشعرية له وتمتد في الحاضر اليقظ، لكي ترجع مرة أخرى نستشرف آفاق المستقبل وكأنها تطوق الأزمة كلها.

وانظر إليه كحالم مثقل بعبير الذكرى ذاتها فيقول [القصيدة لا أراها نافعة للآخرين فحسب بل إنها مثيرة وملهمة حتى لقائلها وإني لاستعرض فيها عقلي يومئذ وتأخذني الدهشة لو استسلمت للينابيع الملهمة فيها لوضعت كتابا بدلا من مقدمة كهذه].م. ن. ص ١٨٤.

وبعد محاولة للإيجاز لا يقدر على مقاومتها نراه يعود في ختام هذا الإنضاج الرائع لفترة من فترات طفولته الشعرية قائلا: [وبعد فهذه هي القصيدة التي قدمت بين يديها كل هذا الكلام وقد لا يرى القارئ أنها تستحق هذه المقدمة الطويلة غير أني أرى أنها تثير عددًا من أمهات المشكلات وتضع علامة استفهام عليها، وهي لأجل ذلك جديرة بالتعليق والاهتمام] (م. ن. ص ١٩٣).

٢١ - وعلى هذا النحو يمضي الزبيري بشجاعة أدبية نادرة، شجاعة تمثل عصارة بيئة ثقافية لها تاريخها الطويل والممتد عبر كل جبال اليمن وسهولة، بيئة قد استطاعت

أن تكون من القاضي الشرعي شاعرًا عظيمًا واستطاعت البيئة ذاتها أن تحول هذا الشاعر العظيم إلى مدافع جسور في محكمة الشعب الكبرى مثلما كان جسورًا أيضًا في محكمة الشعراء مطالبا بالعدالة الشعرية للحياة ذاتها في رؤيته العميقة للشعر، إذا قال ذات يوم [وإذا كان لا يجرح كبرياء الشعر أن يكون تابعًا للحياة فنحن نعلم أنه لن يمس كبرياء الحياة لو جعلناها كائنا شاعريا لأننا نكون حينئذ قد رفعناها فوق مكانتها وفوق ما تستطيع أن تكون] (ديوانه ص ٥٤).

إن القاضي هو محصلة جهد فكري عظيم، وأن الشاعر الحق شرقًا وغربًا جهد شعوري عظيم، إن الشعراء الكبار: قديمًا وحديثًا شرقًا وغربًا هم قضاة في محكمة العدالة الإنسانية، هكذا كان الشعراء التراجيديون الكبار في الأدب الإغريقي القديم، أليست ثلاثية «إسخليوس» العظيمة محاكمة شعرية تبحث عن مغزى العدالة الإنسانية ولأمر ما ساق (أرسطو) العلاقة بين كل من الفكرة والتشبيه والتمثيل في كتابه عن «فن الخطابة» التي كان يعلمها لقضاة عصره ويستنبطها من إبداعات الشعراء الكبار في الأدب الإغريقي القديم، ولأمر ما كان جل نقادنا القدامى قضاة أو أشباه قضاه ابتداءً من [ابن قتيبة] حتى القاضي [عبد القاهرة الجرجاني] مرورًا بالقاضي [على بن عبد العزيز الجرجاني] ولم تنضج مشكلة العلاقة الجمالية بين الفكر والتمثيل في النص الأدبي إلا تحت الوهج المتوقد لكبار المفسرين من القضاة والمتكلمين، كما نرى عند [الزمخشري] في (الكشاف) وعند القاضي (عبد الجبار) في (المغني) فلا غرو أن تكون أغلب (روائع) الشعر العربي قديمًا وحديثًا محصلة جهد فكري وشعوري عظيم وأن يكون الشعراء من خلال إبداعاتهم المتميزة قضاة لعصرهم ولبيئاتهم الروحية والثقافية معًا، وذلك على مدى تطور أدبنا العربي القديم والحديث عامة وأدبنا العربي المعاصر في اليمن خاصة وفي شعر الزبيري في معالجته لقضيتي التغريب والتجريب بصفة أخص.

(٩)

٢٢- تعتمد عملية تشكيل المعنى الشعري للبيئة والعصر في شعر الزبيري على بعض السمات الرئيسية لتحقيق الإرادة الفردية للشاعر والإرادة الجمعية لمتلقي شعره في اليمن وخارجة، وترتكز الينابيع الملهمة في تشكيل المعنى الشعري عند الزبيري لصورتي الزمان والمكان على دعائم متينة من الرؤية الجوهرية للشاعر التي تبلورت عبر تجارب ثقافية متنوعة المدى بدءًا من مكوناته الثقافية الأولى التي كانت تموج بها حلقات الدروس الدينية واللغوية في جوامع صنعاء ومعاهدها التعليمية ثم من مكوناته الثقافية بالمهجر بمصرفي (دار العلوم) في الأربعينيات، وهي تمثل فترة نضجه الأدبي العام والشعري الخاص، وانتهاء بمكوناته الثقافية داخل حركة الأحرار اليمنية بمواثيقها الحضارية الممتدة من منابع الحضارة الإسلامية الأولى حتى مشارف الحياة السياسية في النصف الثاني من القرن العشرين بما صاحبه من تغيرات عميقة على المستويين العربي والعالمي، هذه المرحلة الأخيرة هي التي مثلت خير تمثيل حياة المناضل اليمني الجسور في بحثه الدءوب عن كينونته الإنسانية في الغربة القاسية مثلما مثلت خير تمثيل حياة الزبيري في بحثه الشجاع عن حل جذري لمشكلة وطنه الذي بدأ يموج بتيارات عنيفة من أجل الخلاص من العهد الذي كان يمثل استثناء فريدا بالنسبة إلى المجتمعات العربية وغير العربية في منتصف القرن العشرين.

وتعبر (وطنيات) الزبيري في ديوانه و (مأساة الواق واق) في نثره الفني عن هذه المرحلة الأخيرة تعبيرًا أدبيًا يعكس الطبيعة الجوهرية لرؤياه تجاه مجتمعه وعصره.(راجع لنا في هذا المجال: النسق الروائي في مأساة الواق واق. مجلة كلية الآداب- جامعة صنعاء ١٩٨٤ ص١٧٠- ٢٠٧ والواردة ضمن فصول هذا الكتاب).

ويمتزج في رؤيا الزبيري لبيئته وعصره، في كل من شعره ونثره الفني كل من البعدين: الروحي والحسي لما يعرض له من قضايا الحياة السياسية ولا تغرب -عادة- المشكلات التي يتناولها قلم الزبيري ـ شعرًا ونثرًا ـ عن الالتصاق بهذين البعدين في تلاحمهما الصميمين سواء أكانت ذلك في نطاق التجربة الذاتية أم في نطاق التجربة الوطنية العامة..

ولا يمكننا -والحالة هذه- الفصل بين طبيعة الرؤيا الجوهرية للزبيري وبين طبيعة التشكيل الشعري لكل من بيئته وعصره، بل وحياته الشخصية البحتة..

فلقد تكونت خصوصية التشكيل الشعري في ديوان الزبيري عبر سياقات متعددة المناحي، قد جمع بينها في النهاية، جهد المناضل العنيد المطالب باليقين والعدالة في إطار طموح يجمع بين نوازع القاضي المجتهد والشاعر المجاهد من أجل استيعاب نبض جماهير شعبه ونبض إشعاعات عصره..

ولا غرو في أن تتجمع في خصوصية هذه الرؤيا الفكرية والشاعرية لدى الزبيري، كما نرى فيما يسميه هو بـ (الينابيع الملهمة) في مقدمة قصيده (تحية الخروج عن العزلة) في إطار يجمع بين كل من عالم السلاحف على الكرة الأرضية، وعالم الفضاء الذي تنتقده السلاحف وتلوم صواريخه الأحدث في مجال الفيزياء المعاصرة، على تلكئها عن غزو كوكبي (الزهرة) و (المريخ)..

كما نرى الشاعر وهو يستعيد مراحل حياته الأدبية الخاصة، بدأ من مرحلة الطفولة الشعرية التي عبرت عنها القصائد (الوثنية) على حد تعبيره -ليصل إلى درجة من (اليقين) الشعري، موثقًا بين معاناته الإنسانية والاجتماعية وبين كل من نواميس الواقع وسنة الله في خلقه مستلهمًا في كل ذلك قصة أبي الأنبياء (إبراهيم) عليه السلام.

يقول الزبيري في مقدمته للقصيدة المشار إليها آنفًا (ولكن النظريات شيء ونواميس الواقع شيء آخر وتلك سنة الله حتى بالنسبة للأنبياء والمرسلين ﴿وَكَذَلِكَ نُرِي إِبْرَاهِيمَ مَلَكُوتَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَلِيَكُونَ مِنَ الْمُوقِنِينَ * فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لاَ أُحِبُّ الآفِلِينَ * فَلَمَّا رَأَى القَمَرَ بَازِغا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ

لَئِن لَّمْ يَهْدِنِي رَبِّي لأَكُونَنَّ مِنَ القَوْمِ الضَّالِّينَ﴾ فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَاقَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ﴾(*).

ويستلهم الزبيري في كل شعره من منابع هذه الرؤيا بطريقة شعرية وغير شعرية، كما نرى في مقطوعته (قوة الإيمان) وفي العديد من مقدماته النثرية لقصائده التي يلمح فيها الوضعية العبودية لحاشية الإمام مثلما نرى في مقدمته لقصيدته (الأمن الزائف)..

يقول الزبيري في (قوة الإيمان):

[لو كَسَبْتَ الإيمانَ إيمان إبراهيم	يَوْمًا لكَنْتَ إبراهيما
وِلأذللَت من تألـه في الأرْض	وحَطَمت أنْفَه تحطيما
ولدّمرتَ كَلَ مِنْ كان نَمْرودًا	وِأذْريته حطاما هَشيما
ولكَانْت دَنْياك بردا وأمنًا وسلاما	وَلَوْ سَكَنْتَ الجَحيما]

(راجع الزبيري. ديوانه نقطة في الظلام ، ص١٦٧)

ويعلق الشاعر عبد العزيز المقالح في مقدمته لهذا الديوان على هذه المقطوعة الشعرية الفريدة قائلا (وهذا مقطع مستقل، أو قصيدة في مقطع يتحدث فيه عن قوة الإيمان، وعن أثر هذه القوة في صياغة التاريخ وإعداد الأبطال لمواجهة أقدارهم على الأرض بعيدا عن اليأس والقنوط والخوف والاستسلام أنه يخاطب الإنسان قائلا: لو كسبت..

أليس في هذا المقطع الصغير من الناحية الفنية وحسب -قدرة شعرية خارقة على استغلال الرموز الدينية، واستنطاقها من زاوية إنسانية معاصرة، تؤكد عظمة الإنسان وقدرته على تجاوز ضعفه إذا ما امتلك الشرط الوحيد إلى ذلك وهو الإيمان).(*)

(*) (سورة الأنعام، الآيات: ٧٥ – ٧٨).

(**) ص٥٠ من مقدمة ديوان الزبيري (نقطة في الظلام). وهنا أود أن أحيل القارئ الكريم إلى كتاب أبي الوجودية (كيركجورد: سورين) (خوف ورعدة) الذي ترجمه: فؤاد كامل بناء على توصية الشاعر العظيم صلاح عبد الصبور، والكتاب تحليل فكري لقضية أبي الأنبياء إبراهيم عَلَيْهِ السَّلَامُ، وكذلك كتاب د. فوزية أسعد كيركجورد: ط٢. ٢٠٠٨ المجلس الأعلي للثقافة وكذلك كتاب د. أمام عبد الفتاح إمام: كيركجور: رائد الوجودية دار الثقافة للنشر والتوزيع جـ ٢ ، ١٩٨٦م (١٩٨٢) دار التنوير بيروت: وكتاب على عبد المعطي محمد سوبر كبركجترد: ط منشأة المعارف الإسكندرية (٢٠٠٠)

إن قصيدة (القناع) في الشعر العربي المعاصر، لم تتكاثر إلا بعد مرحلة النضج الفني التي وصلت إليها القصيدة العربية الجديدة معبرة بذلك عن وشائج قربى بين كل من بعدي: التراث والمعاصرة، لترى ولنخاطب الإنسان المعاصر من خلال حجاب شفيف وبحس فني رهيف.. راجع على عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للسفر طرابلس ليبيا ط (١) ١٩٧٨ (*).

ولعل في هذه التجربة الشعرية الفريدة للزبيري، ما يمثل بؤرة الرؤيا الفكرية والشعرية لبيئة الشاعر وعصره، الأمر الذي جعل شعر الزبيري يتشرب الصور الحسية للبيئة الخارجية، ولحياته النفسية معًا، مثلما يتشرب (الإسفنج) قطرات الماء، بحيث لم يبق لنا في شعره غير الملامح الضمنية للبيئة وللعصر،مثلما نرى في استخدامه المتكرر لمفردات مثل: الإمام، وللصنم، وللنور والظلام وللحطام والهشيم وللنار وللبرد وللأمن الحقيقي والزائف وللجحيم وللجنة وللجنان..

وتحمل كل هذه المفردات في معجم الزبيري الشعري، ضروبًا من التشخيص الذي يمر عبر انتقال أو استبدال فني للملامح الحسية وغير الحسية وللسمات الفردية وغير الفردية وهو استبدال يقدم للمتلقي بالصوت والمعنى معًا عبر التشكيل الشعري صورة البيئة والزمان..

٢٣- ولمقدمة الزبيري لقصيدته (مثاب وعتاب) أهمية خاصة فيما نحن فيه الآن من مناقشة لكل من وظيفة هذه المقدمات النثرية من ناحية، وطبيعة التشكيل الشعري للبيئة في شعر الزبيري من ناحية أخرى..

وتقع مقدمة هذه القصيدة في مرحلة وسط بين المقدمات الوجيزة والأخرى المسهبة في أطنابها.. وهي بذلك تتساوى مع مقدمة قصيدته الرائعة (خطبة الموت)..

(*) وانظر جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصرة فصول، العدد الرابع يوليو ١٩٨١ ص ١٣١ وقد ضمنها كتابه رؤى العالم: عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٤، ص ٢٣٣، ٢٩٨.

ويعرض الزبيري لمصدر الإثارة في مقدمته لقصيدة (مثاب وعتاب)، وهو الذكرى التي أعقبت قراءته لقصيدة صديقه الأستاذ (عمر بهاء الدين الأميري) والتي يعاتبه فيها عتابا أخويا عن انقطاع التراسل بينهما مما -على حد تعبير الزبيري- (أفزعني، فكتبت الرد عليه في هذه القصيدة). (م.ن. ص١٦٦).

ولكن ما تفصح عنه مقدمة هذه القصيدة بالنسبة إلى قضية تصوير البيئة الثقافية والحياة النفسية للزبيري أعمق مدى من ذلك بكثير، حيث نراه يكشف عن أثر المحنة النفسية التي مرت به في غربته بباكستان، فتبرز لنا تلك الأمثولة التي تنتجها مخيلة الشاعر في لحظة إضفاء المعقولية في تفسير بعض الجوانب الخفية من حياة البشر الداخلية.. على نحو ما ترى من ضروب المقارنة بين عين الشاعر الحساس، وعين آلات التصوير التي تقوم بها الأقمار الصناعية من عل، مثلما نرى من مقارنة الشاعر بين أمر المحنة المريرة القاسية وتحوله إلى جهاز إنساني دقيق وحساس.. تنعكس به وعليه صورة العالم الخارجي من بشر وجماد بمقاييس دقيقة غاية الدقة..

وأراني غير قادرة مرة أخرى عن الخروج بالإيجاز لهذا (النص) الذي يعبر فيه الزبيري الشاعر عن عمله في إنضاج قصيدته ورؤيته العامة على أثر رسالة شعرية من صديق المحنة، ومعذرة على الإطالة لضرورتها القصوى في بيان مفهوم البيئة في شعر الزبيري.

يقول الزبيري في مقدمة قصيدته (مثاب وعتاب): (الأستاذ السيد عمر بها الدين الأميري) معروف عنه أنه من أعلام الأدباء والشعراء، والسياسيين في الوطن العربي، ومعروف عنه قدرته على كسب الأصدقاء بأساليب فذة فريدة لا يكاد يجاريه فيها أحد ولكن هناك نواحي عظمة خفية في هذا الرجل العجيب لا يستطاع رؤياها إلا من خلال نكبة يخرج بها المنكوب من دنيا الناس ويشهدهم من مرقب معزول، ويتحول إلى معيار مبصر دقيق يتحسس جوانب الأرض والأقمار والكواكب من شمس غير شمس الأرض فترى ما لا يراه الناس أنفسهم، وكواكبهم ودنياهم، وتبصر ما لا يبصرون..

كذلك فقد قدر لي أثناء محنة مريرة قاسية أن أنصهر وأذوب وأتحول إلى جهاز إنساني دقيق حساس، وأن أخرج من دنيا الناس وأشهد صورهم وهياكلهم وأطوالهم وأوزانهم،

وحتى تحركاتهم في أعماقهم الذاتية، تلك التحركات التي تصوغ النفس الإنسانية في قوالبها الخفية الكامنة في الأغوار قبل أن تخرج إلى سطح الحياة في شكل أفعال وأقوال، وفضائل، ورذائل وحقائق وأكاذيب.. وكذلك استطعت أن أرى السيد عمر الأميري وأعرفه على الحق الأعمق الشامل لا على السطح الجانبي كما يراه الراءون..

وإني لأتذكر روعة الغبطة التي كانت تلم بي وأكاد أخرج من جمال ما أرى، كما فعل رواد الفضاء الخارجي، وهم يشهدون من عالم الفضاء روعة الألوان السحرية التي تحيط بكوكبنا الجميل وتعيش بيننا ولا نراها..

لقد كانت تجربتي الإنسانية قبل عشرة أعوام (يشير إلى الفقرة التي أعقبت نكسة ثورة ١٩٤٨ باليمن وهجرته لباكستان وكان الأستاذ الأميري يعمل ـ وقتئذ ـ سفيرًا لبلاده هناك، (راجع مذكرات الشاعر الرفاعي المنشورة بمجلة المجلة في عام ١٩٨٢) ويضيف الزبيري (ثم فصلتني عنه أعوام طوال وأحداث جسام واختلاف في بعض الاتجاهات والمواقف السياسية، وظن أنني بهذا الاختلاف والانقطاع قد جفوته شخصيًا ونسيته وكتب قصيدة وعرض فيها بالعتب الأخوي.. وأفزعني.. فكتبت الرد عليه في هذه القصيدة) الزبيري.(م.ن. ص١٦٤/ ١٦٥) والنقاط الفاصلة بالأصل.

ومن الواضح من خلال سياق هذه القصيدة أن الزبيري قد نظمها بمصر إبان حرب السويس وما أعقبها من ميلاد نواة الوحدة العربية الأولى حيث يقول:

[إني لأحيـا بالمعـزة في بـلاد الأكرمين — الرافعي علم العروبة فوق هام العالمين

الصانعين نواة وحدتنا.. تراث الأولين — المنقذين قناتنا مـن قبضة المتلصصين]

(م. ن. ص١٧٧ – ١٧٨)

وتعبر فاتحة هذه القصيدة عن نزعة إنسانية عميقة، كان الزبيري يتمتع بها كأحد كبار النفوس في أدبنا العربي المعاصر. على الرغم من الأحداث الجسام والاختلافات في بعض الاتجاهات والمواقف السياسية –على حد تعبير الزبيري– بينه وبين صديقه، فإن النفس الأبية تعرف كيف ترتفع على الأوحال التي تكونها عادة النفس الدنيئة التي لا

تجد لذاتها من تنفيس إلا في المياه العكرة ولنستمع لصوت الوفاء الإنساني العظيم، وهو يحتقر بعنف إنساني أعظم استغلال هذه الاختلافات في بعض الاتجاهات والمواقف السياسية..

يقول الزبيري في فاتحة قصيدته (عتاب ومثاب):

[قَلْبي فِداء المخلب الغَضْبان	في حَـرم العَـرِين
إن شَـاء أدْميْت الجُفَـونَ	له ومـزّقتُ الوتَـين
وَصَهْرتُ روحي في الصّلاةِ	له واحَـنيْتُ الجَبين
أنا إنْ فَقَدتُ رِضاه تَشْعُر	عـزتّي أني مَهين
ولئن ذللت لـه فـذلي	للوَفـاءِشَـرَفٌودين
إني بما ملـكت يـداي	مـنْ الحيـاة لـه مدين
لو ادّعى مُلـكًا لروحي	كُنْتُ شَـر الكـاذبين
وإن احتجـزت عليه أنفاسي	أكـن كالغـاصبين]

***

[هَلْ لست تعرف عْن فؤادي	ما يَكّنُ وما يبين؟!
أولست أن تحطمه!؟	ألسَـتَ بـه ضنين
أَنا مِنْ عَرفَت ومِنَ بَلوتَ	فلا تظن بي الظنون
أنا شَخْصَكَ الثاني ولم	أمسخْ إلى وَحْـلٍ وَطين]

(م. ن. ص١٦٧- ١٦٩)

أية (إنسانية) تلك التي تترقرق في المجرى العميق لنهر القصيدة؟ وأية (إنسانية) تلك التي تحطم بلا رحمة المجرى السطحي لأوحال المستنقع الآسن للاختلافات في (بعض الاتجاهات والمواقف السياسية)..

ولا أود السير الآن في مجرى النزعة (الإنسانية) في شعر الزبيري.. على الرغم من أهميتها القصوى في تربية الأجيال التي ما فتئت طالعة تحت خلط جسيم بين كل من

المواقف الإنسانية والاتجاهات السياسية، وكذلك بالنسبة إلى الأجيال التي ما انفكت اليوم مسافرة في نهر الوهم الذي تسبح فيه موهمة الغير ببطولة كاذبة وحقيرة في آن معًا.

ولنعد الآن إلى طبيعة النضج الفني لقصيدة الزبيري (عتاب ومثاب) ودلالة ذلك على كل من خصوصية الرؤية الفكرية والفنية للبيئة والعصر في ديوان الشاعر العظيم..

٢٤ - وتتجلى للقارئ لهذه القصيدة (عتاب ومثاب) والتي تحمل ابتداءً من عنوانها تماثلًا إيقاعيًا وشعوريًا يعبر عن خصوصية الرؤيا المعنوية العامة للشاعر في أطرها المتباينة والمتشابهة معا: أعني الأطر: الإنسانية: الفردية والجمعية، والتاريخية، والسياسية، وهي أطر تتجاوز السمات الخارجية المتصلبة للبيئة الطبيعة والثقافية معًا، فلا غرر أن تحتوي هذه القصيدة مع مقدمتها النثرية، على ميل إلى تكرار فعل (ينصر) بدلالاته الحسية والمعنوية ويحتفظ الشاعر بالبعد المعنوي لدلالاته هذا الفعل وإن ظل البعد الحسي مطردًا في السياق الضمني للجملة النثرية والجملة الشعرية أيضًا مثلما تظل عملية المزج بين هذين البعدين تتتابع عبر مخيلة الشاعر وذلك على نحو ما نرى في تصويره لأثر المحنة القاسية التي مر بها في اغترابه فانصهر بنارها وتحول إلى (جهاز) إنساني دقيق حساس..

وتجمع العلاقة النسبية بين كل من (المحنة والانصهار) والتحول إلى (جهاز) يخرج الإنسان من دنيا الناس، لكي يشهد (صورهم وهياكلهم وأطوالهم وأوزانهم وحتى تحركاتهم في أعماقهم الذاتية) أقول تجمع هذه العلاقة السببية (صورة) كل من: الزمان في حركته الخارجية والباطنية معًا والمكان (سطح) الحياة و(أغوارها) كما تتشكل في كل من أفعال الناس وأقوالهم وفي فضائلهم ورذائلهم ولا سيما في (جوهر) أخلاقياتهم من حقائق وأكاذيب وعلى هذا النحو يعتمد الشاعر في تشكيل معانيه الشعرية، حيث يمتزج الانصهار الروحي مع الانصهار الجسدي في آن معًا..

«وصهرت روحي في الصلاة له واحنيت الجبين».

كما تراه يمزج بين (نجوى) الروح و (ألم) الجرح الحسي، الذي صمم عنها حتى الدواء المستخرج من صميم الداء.(البنسلين).

[أَنَـا بَلْسَـــمٌ أَبـدا أسَـيرُ   مِـنَ الجَريـحِ إلى الطَعـين
أصْغـي إلىَ نجْـوى جِـراحِ   صَـمّ عنهـا «البنسـلين]

ثم ينتقل الشاعر إلى تصوير بيئته العامة الثقافية والحضارية من خلال خصوصية الرؤية التي اختزل العالم الخارجي كله فيها في منظور من المقولات الفكرية والمعنوية على نحو (اليمين: العهد) (الوطن) (الكون) (العبيد) (المستعبدين) (خرافة المتألهين) شهداء (سبأ) و (معين) (السجن) (العرش) ولا تنفصل كثيرا هذا المنطلقات الفكرية والروحية عن ذات الشاعر، فهي مقولات غير معلقة في الفضاء الخارجي، ولكنها تمثل كينونة الشاعر ذاته:

[أنـا عِشْـتُ في شـَــعبي طَـوال   العَمــْـر تَحـْــكمني يَميـــن
أعطيتها في عنفوانِ السّن للوطن الأمينِ   سَـن الحداثةِ مدها قيدا وراء الأربعين
فأنا بهذا القَيدِ أنى سِرتُ موثوقٌ رهينٌ   روحي وإن حلقتَ عْبر الكونِ في وطني سجين
أحيا مَع الشهداءِ في «سبأ» هَناك وفي «معين»   وأعيشُ بينهموا وكأنني صَاحبٌ فيهم قرين]

(م. ن. ص١٧٣– ١٨٤)

ونود قبل أن نتحول من الوقوف أمام صاحب صوت «الأنا» في بعض مقاطع هذه القصيدة إلى صوت «النحن» من خلال أسلوب الشاعر الذي يكثف صورة العالم الخارجي تكثيفا يمزج بين ما هو روحي وما هو جسدي مع غلبة الجانب الأول بطبيعة الحال، مثلما نراه يمزج بين ما ينتمي إلى التراث التليد وبين ما هو مشتق من أحداث محدثات العصر، كما نرى في الحديث عن «سبأ» و «معين» وعن «الأقمار» الصناعية في عالم الغرباء و «البنسلين» و «الأكسجين» في عالمي «الطب» و «الكيمياء»، وكما نرى في حديثه عن كل ما هو «روحي» و «كوني» و «وطني» في آن معًا..

نود أن نقف الآن عند ظاهرة «التغريب» الإيجابي، التي يعبرعنها الشاعر في هذه القصيدة تعبيرًا محددًا في موقعين: أما الأول، ففي قول الشاعر مخاطبًا وفاء الصديق بقوله:

[أَنَـا شَـخْصَك الشـانِيَ وَلِمْ | امْسَـخ إلى وَحْـلٍ وطـين
إن لَمْ أَكــــنْ أنـا أنْـتَ | يَمْلكني هَـواك فَمْن أكون
تَجْـري حَياتُـك في دمـاي | فَمْـن أســـئ ومَـن أخون
أنت الذي حَطَـــمت أغــلالي | وكنت بهـــــا رهـــين]

(م. ن. ص١٦٩- ١٧٠)

ومن المؤكد أن الشطر الأول من هذه الأبيات أشد إثارة لالتفات نظر القارئ. حيث تعتبر الجملة الاسمية المثبتة، والمستهلة بضمير المتكلم توكيدًا قاطعًا لمعنى (التوحد) النفسي بين الشاعر وصديقه الوفي على الرغم من سمة الانقسام الواضحة في (كاف) المخاطب وفي صفة الثنائية الملحقة بالاسم..

غير أن الجملة الاسمية لا يكتمل لها الدلالة المعنوية إلا في نطاق تمام الجملة الشعرية التي تأتي الجملة الفعلية المنفية في أعقابها بوتيرة سريعة وكأنها تلاحق هذا الانقسام المتوحد حتى نهاية الشوط الذي ينفي فيه الشاعر التغريب السلبي في الآخر (المسخ) في جانبه الموحل المعتم..

ثم يأتي الشرط المعلق في البيت الثاني معللًا ومفسرًا للعلاقة السببية لهذا التوحد الوجداني..

(إن لم أكن أنا أنت يملكني هواك فمن أكون؟)

ومن الواضح أن الشاعر يطعم سياقه اللغوي الفصيح في جملتي: الشرط وجوابه بسياق لغوي مشتق من لغة الحياة اليومية (أنا أنت) دون لين في التعبير أو ضعف في الطاقة التعبيرية للشاعر..

كما نراه يطعم من ناحية أخرى معاني التقريب النسبية في قوله (يملكني هواك) بمعانٍ ذات صفة نوعية مطلقة وهو ما يتضح لنا من صيغة التساؤل حول مغزى كينونة (فمن أكون)؟ ثم تأتي صيغة الفعل (يجري) في البيت التالي معلنة حالة الانفكاك من طبيعة (التملك) الوجداني مفصحة من خلال التساؤل القائم على احتمالات (الإساءة) و(الخيانة) عن مغزى هذا (التغريب) الإيجابي.

(١٠)

٢٥- تتجاوز قصيدة الزبيري «مثاب وعتاب» المعنى الخاص لشعر «الإخوانيات» كغرض من أغراض الشعر العربي القديم.. ولا سيما المعنى الشائع لهذا الغرض الشعري، في الفترة التاريخية المتأخرة من عصر الانقطاع الأدبي، حيث اقتصر هذا الغرض الشعري على معانٍ مبتسرة لكلمة «الإخوانيات»، وهي معانٍ لا تتعدى حدود المشاركة الوجدانية في بعض المناسبات اليومية أو الموسمية العارضية في نطاقها الضيق جدًا.

وربما يرجع ذلك، إلى غياب «الحلم» العام، أو المثل الأعلى، في عصر الدويلات العربية، الذي كان يضفي على هذا الغرض الشعري في فجر الحضارة العربية الإسلامية وضحاها أبعادًا إنسانية عميقة، تمتزج من خلالها الجوانب الفردية، بالجوانب الإنسانية الكلية، على نحو ما نرى في شعر (البحتري) و (أبي تمام) و (ابن الرومي) و (المتنبي) عامة وفي شعر (أبي العلاء) خاصة، وكما نرى في شعر بعض الإحيائيين (البارودي وشوقي وحافظ)، في مدائحهم أو مراثيهم لبعض الشخصيات ذات العلاقة الحميمة بذواتهم في الأدب العربي الحديث.

ولقد شكلت هذه «الإخوانيات» في الشعر العربي الحديث من حيث مدى (صدق) أو (زيف) قائلها، نقطة الانطلاق في النقد والشعر اللاحقين لحركة الإحيائيين.

(الديوان في الأدب والنقد) للعقاد والمازني، و (حافظ وشوقي) لطه حسين، (والغربال) لنعيمة.

إن موضوع شعر (الإخوانيات) في الأدب العربي المعاصر، يحتاج إلى دراسة خاصة، ويمكننا القول فحسب، إن صورة (الصديق) في الشعر العربي المعاصر، تعبر -عادة من

خلال الملامح النفسية- عن جوهر قضايا الشاعر المعاصر كما تجسدها مرايا الشعر عبر المعاناة الحية للفرد كموضوع إنساني عام.

وتحتل قصائد (الإخوانيات) في شعر الزبيري مكانة متميزة في ديوانه.. حيث نراه يصور الملامح الإنسانية لفرد ما من خلال تمثله لقيم عليا، أو حلم عام حالت بعض الأسباب العارضة من (غربة) أو (عجز) أو (موت) دون تحقيقه، على نحو ما نرى في قصائده (إلى الشهيد الموشكي - إلى علي محمد لقمان - رثاء القاضي العلامة).

وتمثل القصائد (الإخوانية) بهذا المعنى في شعر الزبيري، بعض الخصائص المتميزة في تشكيله الفني لصورتي (المكان والزمان)، حيث تبدو صورة الصديق وكأنها عصارة لروح البيئة وضمير العصر، وذلك -ابتداءً- من سمات حياتها الجوانية والبرانية في آن.. وانتهاء بطبيعة رؤية الشاعر لعوالمها المختلفة، والتي تمثل له جانبًا مهمًا من معالم كينونته الذاتية.

لقد عبرت قصيدة الزبيري «مثاب وعتاب»، عن مشاعر الألفة والود وغيرهما من المشاعر الإنسانية العميقة، كموقف عنيد تجاه مظاهر التغريب في كل من بيئته وعصره.

كما عبرت القصيدة ذاتها عن هذه الظاهرة التغريبية في إطارها الإيجابي من مثل تلك العلاقات الإنسانية الحميمة في موقفين محددين.

ونجد -أولًا- صورة (الصديق)، وكأنه (الشخص الثاني) دون مسخ أو سلخ للوجدان الذاتي الذي يوثق علاقته بالآخر من خلال (مثل) عليا، تحمي كليهما من احتمال السقوط في شتى دروب (الخطأ)، بدءًا من (الإساءة): حتى أعلى دروب (الخطأ): (الخيانة).

وتوحد الهموم المشتركة، على الرغم من تباين مسالكها واختلاف بعض غاياتها، ما بين الصديقين في عتابهما ومثابهما.

ولقد كان مطلب (الحرية)، وهو مطلب متشعب الجوانب عبر العصور، والبيئات والجهات، هو ما يجمع بين الصديقين.

[أَنْتَ الذي حَطَمت أَغْلالي وكنْت بها رهين   أَطْلَقت من روحي شهابا في سماء الثائرين]

(م. ن. ص١٧٠)

أما الموقف الآخر الذي عبر الشاعر من خلاله عن ظاهرة (التغريب) الإيجابي في هذه القصيدة فيتمثل في قوله:

[أحْيَــــا مـع الشَـهداءِ في (سَـبأ) هنـا وفي (معـين)
وأعيـــشُ بينهمــــو كأني صَـاحـبٌ فيهــــم قرين
يبكيهمَ شـعْـري ويجْـري أثـرهـم دَمْـعـي الهتــــون
وأروّع قاتَلهـــــم واجْعـلَ سـجنه العـرشَ المصـــــون
وأذيقــــه مــن ملكـــــه ونعيمـه طَعـــْـمَ المنـون]

(م. ن. ص١٧٥ «عتاب ومثاب)

ومن الواضح أن ثمة تماثلًا بين كل من صورتي (الشخص الثاني) في المقطع السابق من هذه القصيدة، وبين (القرين) في المقطع الذي أمامنا الآن.

وتطوق حياة الشاعر مع شهداء (سبأ) و (معين) الأبرار حياة قاتلهم السفاح عبر سهام شعره المروع ولست في حاجة إلى تحليل مفصل للمقابلات العديدة بين الصيغ اللغوية ودلالتها في هذين المقطعين من قصيدة (عتاب ومثاب)..

فالانتقال من خطاب الفرد في المقطع الأول إلى خطاب (الجماعة) أولا، ثم الفرد المستبد ثانيًا في هذا المقطع قد أتبع الحفاظ على مرتكزات رئيسية في دلالة الأفعال والأسماء، مع تطويرها إلى جهة أخرى مقابلة، فإضافة إلى الانتقال من صيغة (الشخص الثاني) إلى صيغة (القرين) نجد تحول الفعل (تجري) في قوله:

تجــري حـيــاتـك في دمــاي فــمــن أســيــئ ومـــن أخـــون

إلى صيغة (ويجري) في قوله:

[يبكيهم شـعـري ويجـري أثـــرهـــم دمــعــي الهــنــون]

كما نجد في المقطع السابق صورًا لأغلال تتحطم وثق بها إنسان من عامة الشعب هو الشاعر نفسه بينما نجد هنا صورًا لأغلال وسجون تحوم وتوثق حول خرافة بعض المتألهين.. وإذا كنا نجد في المقطع الأول صورًا لملكية وجدانية توحد بين ذات

الصديقين فإننا نجد هنا صورًا لملكية وجودية تتجرد من مذاقها الممتع، إلى مذاق مر كطعم المنون..

وتقود هذه التحولات الفنية والوجدانية الشاعر إلى الانتقال من صوت (أنا/ أنت) إلى صوت جمعي آخر (أنا/ النحن) وهو انتقال يسابر ما تمخضت عنه تجربته الإنسانية المريرة التي عبر عن بعض أبعادها في مقدمته للقصيدة وذلك على نحو قوله:

[أني لاحيـــا بالمعـــزة في بـلاد الأكرمـــين]

إلى أن يصل إلى نهاية القصيدة بقوله:

[حَـرْبُ المصائِـر لـو خسِرناهـا هلكنـــا أجمـــعين]

(م. ن. ص١٧٧- ١٨٠)

وتبدو في هذه الأبيات التي تضمنتها المقاطع الأخيرة للقصيدة، سمات تحقيق الإرادة التي ينزع إليها الشاعر دائمًا من خلال الميل لتكرار تقنيته الفنية المرتكزة على خصوصية رؤياه العامة في تصوير البيئة والعصر الذي يعيش فيه، حيث تمتزج دائمًا لديه المحاور المعنوية بالمحاور الحسية في تصوير العالم الخارجي والداخلي للإنسان وبيئته المادية والمعنوية معا على نحو ما نرى من مزجه بين الحياة الذاتية المقرونة بالعزة في (بلاد) لا يضفي عليها أية سمة خارجية، بل يكفيه سماتها المعنوية التي عرفت بها عبر تاريخ الحضارات الإنسانية كلها، كما تتحول مجاهدة الشاعر في غربته من مجاهدة فردية لغربة صديق لصديقه إلى (حرب) تخص (مصائر) الجميع كافة في إطار يتجاوز نطاق (الذات) أو مجموعة الذوات الفردانية مثلما تتجاوز إطار (البيئة) أو مجموعة (البيئات) الإقليمية: الجغرافية والتاريخية في آن معًا..

وعلى هذا النحو يرتفع الزبيري من خلال التجارب والمحن القاسية إلى آفاق عصره وبيئته بمعناها الحق..

٢٦- وعلى نهج القراءة السالفة لقصيدة الزبيري «عتاب ومثاب» يمكننا متابعة قراءة بقية القصائد التي تجري على النمط ذاته من التغريب الإيجابي، حيث نجد الشاعر يجاهد في «سلب» التغريب القائم بينه وبين أصدقاء المبدأ والمثل الأعلى، مثلما نراه ينزع من العهد البائد الدعائم التي يحاول (التثبت) بها أمام انتفاضه الشعب..

ويجسد الشاعر رؤيته الخاصة تجاه الموضوع القائم من خلال تمثل مكثف لعنصري: البيئة والعصر، بحيث لا يبقى أمامنا سوى وهج الروح التي تجادل عالمها من خلال (محاكمة) شبه قضائية بين (أنا) الشاعر و (نحن) الجماهير و (هو) الإمام، ويقترب من إطار المحاكمة التي عقدها في فترة النفي في (مأساة الواق واق)، حيث (محكمة الله) من أجل القصاص من طغاة الشعب الذي غربوا الشعب كله في شخص أمام مروع..

وعلى هذا النحو تمضي قصيدة الزبيري «نكسة الثورة اليمنية» منذ فاتحتها في صورة محاكمة عليا..

[رب هـذا الإمـام أشـلاء مقتـول وهـــذا قـــبر وهـــــذا رغـــام]

ثم تأتي صورة التغريب الروحي:

[وزعـت روحه عـلى الأرض يرتا ع اليمانـون منـه حيـث أقامـوا
فـإذا بالحيـاة شـــــــنعاء فيهـا كل شـخص وكل شيء أمـام]

تم تجرى المحاكمة الشعرية وسط حلبة من صراع الضمائر (الأنا) و (النحن) و (الهو):

[أنـا راقبت دفـن فرحتنـا الكبرى وشــــاهدت مصرع الابتســامه]

وتنتهي المقطوعة (القصيدة). بصوت الجمع (نحن) معارضًا لرؤية الغائب الجمعي:

[نــحــنُ شِئنا قيامه لفحارٍ فـــأراه الطغاة هــولَ القيامة

وتمضى قصيدة (شعب متربص) على نهج المحاكمة ذاتها، التي تلفها حركة تتابع لغابة من التغريب، يلمح الشاعر من خلالها كل أشجار اليأس والمحاذير التي غرسها العهد البائد في نفوس الجماهير:

ويعتمد البناء الشعري لهذه القصيدة، على نقطة بداية محددة، ترصد التغريب (الأكذوبة المعهودة) من مكانها المحدد وسط غابة اليأس، ثم يفصل الشاعر هذا البداية بتفصيل يستغرق ستة أبيات، ثم يحدد مسار الرؤية الشعرية للواقع في نهاية القصيدة بقوله:

[مِـنْ وراءِ الأكْذوبـةِ المعبــــودة   والتهــــاني الذليلـةِ الرعديــــده]

ثم تتوالى واوات العطف الست، التي تجمع شتات غابة القنوط الوحشي لتفسح مجال الرؤية العميقة للشاعر وهو يلمح بين وطنه في حركتي الزمان: النفسي والتاريخي، فمن حيز (المكان) الذي بدأ بقوله (من وراء...) إلى حيز (الزمان) الذي بدأ بقوله (الملح الشعب قابعا..) تمرسته أزمنة نفسية وتاريخية في بحر القصيدة محاصرة لغابة التغريب الروحي للشعب من قبل الطغاة الذين يمثلون أمام الشاعر في قصيدته (الأمن الزائف) [وثنية لا شعورية مضحكة مبكية، تلك التي تجعل من فرد عاجز مريض علة وجود الشعب وأمنه وسلامته).

(م.ن. ص١٢١).

ثم نراه من خلال رؤيته الخاصة، يقسم موقف الشعب من الثورة إلى فريقين لكل منهما (منطقة) الخاص، نراه يلتفت بذكاء إلى كل من الأمن: الحقيقي والزائف والحق: الشرعي، وغير الشرعي وينبه الشاعر إلى (العقلية المشلولة المغلولة) التي يقدم لها بتواضع هذه القصيدة على أنها مجموعة من (الخواطر السياسية في قالبها الشاعري).

وأول ما يتراءى لنا من صور التغريب في (الأمن الزائف)، هذا (التلاعب) اللفظي الذي كانت الأئمة تعمد إليه لتعمية الشعب حتى من خلال المحسنات البلاغية (التورية خاصة)، بحيث لا تنتهي أنماط الغموض والتغريب في الأسماء والواقع ذاته..

[اصْرخـوا في الآذانِ: اللهُ أحمـد   واجعلوه ربّا ســــوى الله يُعْبَد]

(م.ن.ص١٢٣)

ويفهم الشاعر الخبير بـ (عقود الجمان)(*) في علوم البلاغة «المعاني والبديع والبيان» معنى اللعبة اللفظية، فيهمش لإفصاح (السر) في التوقيع الملكي الرسمي (أحمد الله) ومن خلال المحاكمة الشعرية في هذه القصيدة تتجلى طبيعة البيئة الثقافية للشاعر بوضوح على نحو قوله:

(*) اسم منظومة شهيرة للسيوطي في علوم البلاغة.

[ولنَسَـــلم: بأنه كُلُّ شَيء! ولنقـــلْ: أنـــه ألـةَ تَجسّـــد
غَـيْر أنّـا نـراه يَمْـرضُ كالنـاسِ ويحيـــا حَيَـــاة مِنْ لا يَخْلَــد]

(م. ن. ص١٢٥)

وتتكاثر صيغ النداء فتكرر ثماني مرات متجهًا الشاعر بها نحو الجمع النائم، التائه اللاهي الراقص.

[أيها الراقصون فوق حطام الشعب والشعب صابر يتجلد].

وتمضي المحاكمة إلى نهايتها من خلال مرافعة معتمدة على أدلة وجدانية وفكرية تموج بصيغ: التوكيد والشرط والنفي، مصورة في كل ذلك أبعاد التغريب الذي يصل إلى حد (المسخ) في صورة متلاحقة على نحو قوله في الطاغية:

[وهـــو إن شـــاء يمنع الــرزق عـن عبـد فيعيـا عـن حيلـة ويـشرد
يَتَحـــدىَ نجـْـــما فيمسخه فحمــا ويعـلي صـــخـرا فيصبــح فرقـد
وهو روح في الشعب، لو تهجر الشعب تلاشـــــــى كجيفـــة وتبـــدد]

(ص١٢٤)

ويحاول الشاعر الاستبطان للوعي الجمعي لشعبه في قصيدته (هل يخاف الشعب من نفسه) مستخدمًا أسلوب الحكاية مصورًا بعدًا جديدًا من أبعاد التغريب النفسي..

[يقولونَ: هذا الشَعبُ عَبْدَ تلذه السياطِ ويعطيه الهناءة علقم
فإن كنته يا شعُب فافرحْ بعَهّدكَ الذي أَنتْ فيه مستضام ومرغم].

ثم يخرج من جولته الجوانية، بعد أن سبر أغوارها بقوله:

(هراءٌ يقولُ الكافرون بِشعْبهمَ فسحقًا لما فاهوا به وتكلموا)(ص١٣٢).

٢٧- تعد «خطبة الموت» عند أغلب الدارسين، لشعر الزبيري من أواخر شعره وأروعها على الإطلاق ولقد نظمت القصيدة في أعقاب حدث جليل لثلاثة من الشباب اليمني الجسور (العلفي) و (اللقية) و (الهندوانة)، الذين ردوا بمواقفهم البطولية

على حد قول أبي الأحرار اليمانين -الزبيري- [العزة إلى كل يمني، وصنعت مثلًا أعلى وأحدثت انقلابًا روحيًا في الأعماق، وغيرت مجرى الحياة النفسية في اليمن تغييرًا عجيبًا]. (ص١٣٥).

وقصيدة هذا إطارها، لا يمكن تحليلها في سطور أو صفحات، ولكن فلنقف أمامها عند حدود البعدين التغريبي والتجريبي، وعنوان القصيدة ذاته عنوان مثير (خطبة الموت)، حقًا أنه ترجمة ضمنية لتحية الطاغية لشعبه بعد عودته من (روما) (هذا الفرس، وهذا الميدان)، أنا صوت المنية، الذي أسكته طلقات الحياة على أيدي أبناء الشعب نفسه.

وندرك منذ فاتحه هذه القصيدة، أبعاد الصور التغريبية المعنوية والحسية، الشرقية القديمة والحديثة والغربية القديمة والحديثة. فالسخرية التي تلف «خطبة الموت» بالفرح المنغم، هي نفسها التي تجمع بين (موكب الاستقبال للجزار) ومد الرقاب للتحية..

والتهكم الذي يجمع بين (مدية الإمامة الصداء) وبين (مدى إيطاليا البابوية) والسيف الأمامي المنهوك بذبح أبناء الشعب يستعاض عنه بسيوف مستعارة أجنبية..

وهكذا تتلاحق في حماس روحي بنيان القصيدة، وكأنها نيران مدفعية ثقيلة بعيدة المدى، تحطم أركان الغربة والعزلة، في شكلي التغريب المادي والروحي في آن معًا.

[روح نيرون مازجت روح حجاج فجاءت أعجوبة في البلية] ص١٣٦. ويخضع الشاعر كل جوانب التجربة الحياتية لشعبه ولحكامه لعوامل التعرية العنيفة وكأن ومضات فجر جديد على أبواب اليمن وتتماوج أنفاس الشاعر الملتهبة بين مد وجزر، من خلال تساوق فكري شعوري لم يغادر قط جدلية (نحن) و (هم)، ليصور النزاع بين حيزي (الزمان في أبعاده المختلفة) والمكان (في تفرعه المتزامن) في الكائنات أجمع..

[نَحْنُ قَوم لا تحملَ السَيفَ أيدينا ... ولا خَنْجــــرًا ولا بُنْدقيـــــه
غـير إنـا عـزم نســـير كَعـزمِ الله ... في دربنـــا ونمضـــي مضيـــه
نتحدى الأسطول-في البحر والجحفل ... في الــبر بالحقـــوق الجليـــه

ونهـز المعاقـل الشـم بالأيـدي العرايـــا والـــدرةِ العمريـــه
ضَربة من أرادةِ الشَـعب بالسَـوطِ تــُــذَل القَنـــابل الذريـــه]

(م.ن.ص١٥٠)

(١١)

٢٨- إن غزارة المادة الأدبية التي تكون موضوع درسنا في هذا الإطار الذي اخترنا السير فيه، تجعلنا نقف تجاه أحد أمرين:

أ - إما التضحية بالجزئيات في سبيل بيان الاتجاهات العامة السائدة.

ب- إما اختيار العكس، أعني الوقوف أمام الجزئيات الخاصة بالظاهرة الأدبية التي تعالج مع التضحية بالاتجاهات الكلية السائدة.

والواقع أن التخلي عن أحد هذين الأمرين مجازفة مجحفة بمسار الدراسة كافة..

وإذا كان هذا الحيز يفرض حتمية مثل هذا الاختيار الصعب، فلتقف الآن أمام الاتجاهات العامة السائدة لموضوعنا في أدب الزبيري في صورتها الإجمالية، ولندع التحليل للجوانب الجزئية في بعض القصائد المتميزة في تعبيرها الفني عن قضايا موضوعنا للمرحلة الختامية التالية للعرض الآتي:

-وتتوالي صور التغريب في قصيدته «مغفرة الشعب»؛ حيث نرى في جانب من الصورة أولئك الذين «وجدوا أنفسهم في محراب الوثنية الأمامية» وهم يقدمون فروض (التقديس) والتمجيد والطاعة الذليلة والانقياد المطلق الأحمق لأبشع ضروب الكائنات البشرية رجعية وانحلالًا وفسادًا وطغيانًا] (ص١٥١).

كما نرى في الجانب الآخر من الصورة ذاتها: الشعب وهو (يكشف) و (يمزق) الخبايا والأقنعة..

ويطالب الشاعر عن طريق أسلوب التهكم الشعري بالمزيد من عالم التغريب [قدموا منه القرابين؛ إلى الطغيان تهدى] (ص١٥٢).

ويبين الشاعر في قصيدته (إلى الغاضبين علينا) عن جوانب أخرى من جوانب (التغريب): (الاحتكار) أو (الزعم باحتكار النضال) والقصيدة طافحة بروح الأسى لأنها تخاطب بعض رفاق المبدأ والنضال في لحظة تومض بأشعة النصر:

[أيها الزاعمونَ أنا احتكرْنا دَعْوةَ الحَق وحدنا وانزوينا

ما احتكرنا نضالنا بَلْ دَعْونا فرفضتم أن تَفْهموا ما عنينا

هَالكم صَبْرُنَا على كلّ خَطبٍ فوقفتم مِنّ ذُعْركم! ومضينا].

(١٥٨)

ثم يمضي مصورًا محاولات (الإغراء) لنبذ الشعب قائلًا:

[مَنحونا الدّنيا لكي ننبذُ الشَعَب ونُغْضي عَنْ ظُلْمهم فأبينا

وَيبعون ألفَ تاجٍ بأسمالِ فَقيرٍ مِنّ شَعبا ما شَرينا]

(نفسه ١٩٦)

ومحاولة الزعم بالاحتكار، كمحاولة (نبذ) الشعب بالإغراء ضروب مختلفة من التغريب النفسي الذي صوره الشاعر اليمني تصويرًا دقيقًا يمزج بين الحس التاريخي والوطني معًا..

ويصور الشاعر من خلال هذا المنظور نفسه في قصيدته (من أحرار اليمن إلى أحرار العراق) معالم التغريب التاريخي والوطني لشعبه:

[شَطْرِنا يَسْتَغيثُ من غَاصبٍ فظٍ وَشْطرهُ من مَستبدٍ عنيد]

(ص٢٠٧)

كما يفصح الشاعر في القصيدة ذاتها عن التناقض العجيب لحكم الأئمة عندما أدركوا خط النهاية:

[إنهّم يندبون في كلِّ قبرٍ إنهم يضحكون في كِلِ عَيد
يُبْهرون الدنّيا بزورة (موسكو) وعليهم غُبارُ دنيا ثمود
رددوا مَنْطقَ التحّررِ كالببغاء تزهو بالنطق بين القرود]

(ص٢١٢)

والقصيدة كلها تشهير وفضح بأوضاع اليمن في العهد البائد، على أثر نجاح ثورة (١٩٥٨ بالعراق، وهي فضح للشعور البليد للأئمة، وبوعيهم الذي يصور الشاعر غربته بقوله:

[كيف يأتيهم الشعور بأنا آدميون مثلهم في الوجود
نَحّن لَسْنا في وَعْيهم غَير مِيراثٍ تلقوه مِنْ كَرام الجدُودِ]

(ص٢١٧)

٢٩- وتتخذ صور التغريب في شعر الزبيري ذي المنحى الرومانسي أبعادًا جديدة تميل إلى تجسيد المعاناة الذاتية لغربة الشاعر خارج وطنه من خلال الرمز بالطائر الذي استباحت الأيام عشه، على حياة الشاعر الذي لم يبق له غير حطام من بقايا وطن. وعلى الرغم من النفس الرومانسي في (حنين الطائر) غير أن الشاعر يظل محتفظًا بطاقته النضالية العنيدة، حقًا أن ظلال الغربة وظلامها تضفي على القصيدة جوا من الأسى والنواح، ولكن نقاط الضوء تغمرها بدفء ذكرى حياة الأحبة والكفاح:

[واغتراب بين غاباتٍ مَخفْياتٍ فساح وحياةٍ في صراعٍ.. ونضالٍ وكفاح
لَمْ أجْدَ لمعَةَ نورٍ.. في اغترابي وانتزاحي في سوى عشي لا تنزل أضواء الصباح]

(ص٢٢٢)

وتتفاقم محنة الغربة في «الباكستان»، بين حواجز اللغة والانقطاع الرهيب، فالتشرد ومحنة التغير والارتباط بمصير السجناء المهددين بالذبح، فنراه يبادر بالشعر مسجلا ألم هذا التغريب في شعر عذب كمناجاة في محراب الوفاء:

[خَذَلتني حتى المقَاديرِ لما وجدتني في غمرةِ الهولِ وحدي

أتـوقـى مـن المـصـارع كيلا يتناهى إليكـم الخطـب بعـدي
لَمْ أكُـن بالجَبَـانِ لَكُـنَ هواكـم فَـوقَ بـأسي وفوق عـزي ومجدي]

(ص٢٢٨)

ويحاول الشاعر مقاومة هذا الشعور الجارف بالغربة في قصيدته (صخرة) فيكسر عليها خطوب الزمان، كما نراه يعتصر من تلك الخطوب منابع فياضة يمتاح منها في شعره:

[وإذا سكت وَقَـدْ أصبت فإنـما تَلْـك المُصيبـــةُ نَكْبـــةٌ خرساء].

(ص٢٣٠)

وتكشف قصده (إلى وطني) عن علاقة حميمة بالقصيدة السابقة من حيث وحدة «الشعر» وجوانح الشاعر وقوة تأثيره السحري في تحويل قلب الصخر ألحانا..

وتفصح القصيدة عن موقف جديد بالنسبة إلى قضية (التغريب) أنها تعالج غربة الشاعر عن عمله الشعري في مرحلة من مراحل نضجه الفني، وهو يشير بذلك إلى فترة استخدامه للشعر كخدعة استراتيجية لاستبطان «جوانية» الحكم البائد، وهو موقف تغريبي على كل حال، ولكن سرعان ما يكتشف الشاعر أبعاد المعركة الحقيقية، فيتحول بشعره صوب وطنه، ونراه يشير إلى فترة المديح الأولى بقوله:

[أضَلنـي وهَـمُ شَـعرٍ كُنتَ أنسْـجَه سـحرا يحـول قلب الصخـر ألحانا
وهالني شَؤْم ما استكشفت من جثثٍ قـد كنت أحسـبها من قبـل تيجانا
فرحـت أشْـعلُ بالقيثـارةِ مَقْـبرة الموتـي وأنفـضُ أغـلالًا وأكفانا]

وتتضح لنا معالم هذا التحول في موقف الشاعر من عمله الشعري في فاتحة ديوانه الثاني (صلاة في الجحيم) حيث نراه يستعيد في قصيدة تحمل العنوان نفسه (إلى وطني) الأبعاد الموضوعية الحقيقة لتجربته الشعرية، فالوطن بمعاناة أهله هي التي صنعت وأقامت شاعرية الشاعر وروائعها، ولا تغادر الغربة هنا أيضًا أحاسيس الشاعر:

[يَتِمتُ روحـي فِي عَلاكَ وصغتها — بسَـناك، ثـم طردتها وفجعتهـا
ناديـتُ أشـتاتَ الجِـراحِ بأمتـي — فَجمعتهـا في أضْلعـي وطبعتهـا]

(ص٢٣٢)

ويحاول الشاعر في غربته بالباكستان، أن يستعيض الوطن المفقود بدولة الأدب، حيث نراه في «إعلان مروع» مشغولا بالهدم والبناء.

[قَوضّـتُ بالقَلـمِ الجبـارِ مَمْلكَـةً — كانـت بأقْطَابِها مَشْـدودَة الطَنبِ]

ويشيد على أنقاض ما تهدم –في الخيال أولا– دولته الكبرى، دولة الأدب. (ص٢٣٩)

٣٠ – وتمثل قصيدة الزبيري (لحظات الإشراق الفني) والتي نظمها [في كوخ مظلم قصي (ببها ولبور) باكستان] ص٢٤٠، أروع المحاولات الشعرية في الإبانة عن الأسس النفسية والجمالية للتجربة الشعرية لدى الشاعر، كما أنها تفصح بوضوح عن معالم الوظيفة الفنية للشعر ـ كما يتصورها ـ من خلال موقف الشاعر من عمله إبان الغربة..

وتتماثل لحظات الإشراق عند الشاعر مع لحظات (الحلم) تماما سواء أكان حلم النائم، أم حلم اليقظة، وتأتي هذه اللفتة في مفتتح القصيدة عندما يتحدث الشاعر عن المنطق الخيالي العام للقصيدة، كما نرى معالم الاتكاء على ديناميكية الحلم في عملية الإبداع الفني عند الشاعر، أثناء حديثه عن المنطلق الشعري في بناء الصور الفنية وترتيب نواميس الكلم.

ويصور الشاعر الجو النفسي لحظة الإبداع الفني الذي ينطلق من هذا الخيال الشعري العام بقوله:

[أحِسُ بريـحِ كريـحِ الجنـانِ — تهـبُ بأعـماقِ روحـي هُبوبـا
وأَشـعرَ أن القـوافيَ تـدبُ — كالنمـلِ مـلء دماغـي دبيبـا
فـهـذا يــزوغ وذاك يـروغ — وذلـك يُـذْعـن لي مستجيبا
وذاك يُفــــارقني يائســا — وهـذا يواعـدني أن يؤوبـا]

(ص٢٤٠)

ويستكمل الشاعر صورة الجوانب الأخرى من التجربة الشعرية لحظة إشراقها بقوله:

[وَقَافيـةٌ تبتغـي في البحـور   دُرَاً أصيـلاً وصَيْـدًا جليبـا
ووزن تحمّـل ثِقْـل الجبـالِ   يَقسـمُ في طيّـه أنْ يذوبـا
ومعْـــنـىً يَسـيــرُ إلى لفظــهِ   ولفْـظَ لمعنـاهُ يجـري دءُوبـا]

(ص٢٤٣)

كما يصور الشاعر (التغريب) الذي يشعر به المبدع لحظة إشراق عمله وكأنه استسلام الشاعر نفسه، تحت لحظات الحلم لروح الإبداع التي تبدو كأنها تسير وفق مخطط أو وفق قواعد وقوانين دامغة، تدفع الشاعر دفعا إلى نوع من التوتر النفسي، قد يشارف الجنون، وكأن الإبداع هروب إيجابي من كينونته الذاتية..

[نواميـسُ يَسْـعى إليهـا الـكَلامُ   ويبغـى لـهُ مـن خِـــلـودٍ نصيبـا
أســـلم نفســـي لهـــا ذا هلاً   حريصًـا عليهـا بشُوشًـا طَروبـا
واصـْــمِــتُ مَســْـتمعا تـارةَ   وأصرخُ حينًا عبوســًا غضـــوبا
ولـولا اهتـــدائـي لـسرَ النبـوغِ   وأعراضِـهِ لطلبـتُ الطبيبـــا]

(ص٢٤٤)

ثم تراه يحدد غاية الإبداع لديه: فثمة غاية ذاتية محضة، إنها قدر الأديب الذي لا يطلب من وراء إبداعه كسبا، أنها -أي العملية الإبداعية- هوي وطبع ذاتيان أما الوظائف الفنية للعملية الإبداعية عند الشاعر، فتسير في دوائر ثلاث:

[الذات- المجتمع- الإنسانية].

فمن القوافي (الشعر):

[وَمَنْها أصوغُ حَياةَ الشـعّوبِ   وَأذْكـى عـلى قاتليهـا الحروبـا
ومنهـــا أوزّعُ للعـــــالمينَ   طُهْـرًا وأنـشر في الأرضِ طيبـا
ومنهـا أسـودُ ومنهـا أجـودُ   ومنهـا أقـارعُ عنـي الخطوبـا]

(ص٢٤١)

ويطوق الشاعر ظاهرة التغريب بهذه الدوائر الثلاث قائلًا:

[ورَوحُ الطفــّـولة في نَزْعـــتي وَفتّـي ســـتمنعني أنّ أشـيبا
وأما البيــاضُ عـلى مَفـْـــرِقي فقـد صَارَ كالنـاس لونًا كذوبا
خـذوا كل دنياكمـو واتركـوا فـؤادي حــــرًا وحيـدًا غريبا
فـإني أضخمـــــكـم دولـة وإن خِلتُمــــوني طريدًا سليبا]

(ص٢٤٥)

ويلتفت الزبيري في قصيدته مبكرة (١٩٤٤) حول الشعر والشاعر العراقي (رضا الشبيبي) إلى جانب آخر من جوانب (التغريب) وهي السير على النهج الغربي، حيث نراه يتحدث عن أمم الشرق وطرقها في حل المعضلات، كوجه مقابل للنهج الأوروبي الغربي..

[يـا قلوبًـا تَوهّجـتْ بسـناها أمـمٌ وأنجلـتْ بهـا معضلات
مُـشرِقُ النـورِ لا كـما يزعـم الغربُ ولا مـا تقوله الجهلات
أرجعي ذلك الضياءَ إلى الأرض فقـد أطْبقَـت بهـا الظلـمات
وأعيـدي إلى الـورى ذلـك النّهْج فقـد روعْتهم العثرات]

(ص٢٦٧)

ويمثل هذا الجانب من التغريب محورا رئيسيا في قصائده الدينية والقومية بصفة خاصة على نحو ما نرى في قوله من قصيده (في سيبل فلسطين) منددا بخداع الغرب للشرق، عندما باع الإنجليز فلسطين لبني صهيون:

[أيْـنَ العدالـةُ يـا أعـداءَ مبدئِها منكُـم إذا كان غَمْـط الحـقِّ دأبكم
إنَ الخـداعَ الذي دانت سياسـتكم بـه لأعظـم مـا تشْـقى بـه الأمـم
ظلمتم العُرْبَ -للصهيونِ- ويحْكم أيـنَ الدهاءُ وأيـن العدلُ والشّـيَم
أضحـى اليهـودُ صليبـا تعبدونهُم دُونَ الصّليبِ وإنْ كانوا العبيد هَمُ
فـلا برحتـم عبيـدا لليهـودِ ولا زَالـتْ سياسـتكمْ بالـذلِّ تنهـدم]

(ص٢٦٢)

كما يعبر الشاعر عن هذه الظاهرة ذاتها في قصيدته التي نظمها بمناسبة استقبال الدكتور (عزام) كسفير لبلاده في باكستان موضحًا لأبعاد محاولة الغرب لتغريب الشرق عامة والشرق الإسلامي خاصة:

[عَـزام يـا مَـنْ روحِـه شُـعلةٌ تكشـف للـشرقِ دُجى خَطْبـه
يـا هِبَـةَ النيـّـل إلى أمـــةٍ تهيـمُ في النيـل وفي شَـعبْه
أنظُـرْ إلى الإسـلامِ مـا بالـه أجمعتِ الدّنيا على حَرْبه] (ص٢٥٥)

ثم نراه يُفنّدُ دعوة التغريب لبلاد الشرق على ضوء تجرة ملموسة (تجربة اليابان):

[فهـا هـي اليَابـانُ مـا بَالهـا لَمْ تَقْتَـفِ الغَـرْبَ ولم تَشْـبِهِ
أليسَ يُرضى الغرب منا سـوى أن نَنْـزع الأرواحَ في حُبَّـه
أليـسَ يَكفيــه بأنّــا نُـــرى في قَيْـدِه العـاتي وفي ثَوبْـه]

(ص٣٥٩)

(١٢)

٣١- كانت قصيدة الزبيري في استقبال الدكتور عبد الوهاب عزام عند قدومه سفيرا لبلاده في الباكستان، تعبر بطريقة ما عن إحساس الشاعر بعمق الروابط التي تجمع بين معاناة شعبه في اليمن في نهاية الأربعينيات وبين بقية شعوب الشرق، وفي موقفها من قضية التغريب الأوروبي، التي انفكت بعض عراها في نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩- ١٩٤٥)، وكانت الثورة اليمنية في عام (١٩٤٨)، والحرب العربية الإسرائيلية في العام نفسه على الساحة العربية، وقيام الدولة الباكستانية في الفترة ذاتها من المؤشرات الواضحة عن عمق هذه الروابط واتساعها وتعقدها على المستوى العالمي:

فلا غرو أن تعبر هذه القصيدة الترحيبية بأحد أدباء العرب عن مشاعر الألفة في بلاد تتجاوز حدود المنطقة العربية التي ضربت حول الشاعر المتمرد حصارًا، وردت مظلمته من حكام بلاده إليهم مشفوعة بالضرب على أيدي المتمردين الأحرار في يمن الأئمة الطغاة.

ومنذ مطلع القصيدة ينعي الشاعر التغريب عن وجه العربي القادم من بعيد:

[أهـلًا بعـزام، وسـهلًا بـه　　　مـن شـعبهَ جاءَ إلى شـعبه]

(ص٣٥٢)

كما تكشـف هذه القصيدة كما رأينا فيما سبق أن ذكرناه، عن محاولة الخروج من دائرة التغريب الأوروبي لأمم الشرق، ولا سيما التغريب الروحي والثقافي(*).

(*) ومحاولة الاستعمار الفرنسي فى الجزائر دليل قاطع على النزوع الإمبريالي الذي كشف عن أقنعته الزائفة أدوار سعيد في كتابيه:

[أليس يرضى الغرب منا سوى   أن ننـزع الأرواح في حبـــــه]

(ص٣٥٨)

ويثير الشاعر في البيت التالي مباشرة قضية التغريب المادي: (الاقتصادي والعلمي) وغيرها من مظاهر القيود التي كبلت مبادرة الشرق قرونا طويلة نحو الإبداع الحضاري الحقيقي.

[أليـسَ يكْفيـه بأنـا نـرى   في قَيْـدِهِ العَـاِتي، وفِي ثَوْبه]

(ص٣٥٩)

وكان طبيعيًا للغاية أن يرى الشاعر في ميلاد القائد الباكستاني «محمد علي جناح» رمزًا لميلاد عصر جديد للشرق الإسلامي بعد نهاية الحرب العالمية الأخيرة.

ويتقمص الشاعر دلالة هذا الرمز على ضوء تجربته الخاصة في اليمن، فالعصور التي أنجبت «جناح» هي نفسها الظروف التي أنجبت شاعر اليمن الأكبر وقائد ثورتها التحريرية الأولى في عصرنا.

كما أن المجتمع الباكستاني الذي عاش دهرًا في الأوهام والطلاسم يشابه المجتمع اليمني في الفترات التاريخية التي عمت الشرق كافة.

وفى الإطار يلف الشاعر ميلاد «جناح» بالشموع اليمانية:

[عُصورٌ من الديجورِ أنْجبن كَوكبًا   أنـرن بـه شرقًـا وأدهشـن مغربـا

محـوَن بـه أثامهـن التـي مَضَـت   وأَنهْضَـنَ منـه حظهـن الـذي كَبا

وأْخْرَجَن شَـعْبًا كان كنـزًا مضّيعًا   تَراقَبَـــه الدنيـــا وســـرا محجبا

يَعيش بِسْـجنٍ من رقٍ وطلاسـم   أســـيرا صموتا، خائفا، مَتَرقَبا]

(م.ن. ص٣٦٠/ ٣٦١)

أ- الاستشراق. ب- الثقافة و الإمبريالية وقد ترجمها محمد عناني ترجمة جديدة رائعة، وصدرا عن مكتبة آفاق القاهرة (٢٠١٠).

ويستخلص الشاعر درس ميلاد القائد في الأمة بما يمثله من طموح وحماس وتحمل لأعباء المجد والنهار الجديد وأخيرًا ينهي الشاعر قصيدته بالتركيز على دور الفرد في التاريخ:

[نُحْيي بذكراه النّهارَ الذي به	**علينا تجّلي والقضَاء الذي حَبَا**
وإذا جَاء هذا اليوم جاء وليده	**«جناح» فقلنا فيه أهلاً ومرحبا**
وَعَادْت به الدنيا جديدًا وُجُددّت	**به فَرحْة كبرى وعيدًا وموكبا**
كذا يَقهَر الأبطالُ معنَى فَنائهم	**وما مَاتَ من أحيا شُعَوبا وأنجبا]**

(م.ن. ص ٢٦٦)

وعلى المنوال ذاته ينسج الشاعر المهاجر طبيعة رقعة التغريب الأوروبي لأمم الشرق في قصيدته (استقلال الهند وباكستان)، حيث ظل الشرق في نظر الغرب مجرد سماد لحضارته أمدًا طويلًا:

[عَادَتْ اليوم عِزةُ الشَرقِ للشرقِ وأمسى الغَريبُ فَوْق رحاله

كَبَرَ الشَرقُ أن يكون متاعًا تافه الشأنِ في يديَ نَشَاله

هكذا تُبلْغ الشعّوُب مناها ويفوزُ الغادي إلى آماله

والذي أخرج الغريب رجال قتلوا في صراعه ونزاله]

(م.ن. ص٤٠٧/ ٤٠٨)

ولم تغب عن عين الشاعر في القصيدة وطنه المستضام، فاستقلال شعبين من شعوب آسينا من السيطرة الغربية، هو عيد للشرق كله، يتمنى الشاعر أن نشرق على بلاده شمس الضحى بمثاله:

[لك يا هند يوم عيد مجيد ما أتتنا شمس الضحى بمثاله

هو عيد للشرق تبرز فيه روح ماضي جهاده ونضاله

وهو سلوى لكل شعبٍ مهان مستضام يئن في إغلاله]

(م.ن. ص٤٠٨)

وكان من الطبيعي أيضًا أن يستلهم الشاعر سيرة النبي محمد (ﷺ) في قصيدته «محمد سيد الأنبياء» ، معبرا عن هموم الأمة الإسلامية التي أطلقت فوقها -على حد تعبيره- الخطوب والسيول والعواصف الهوج، ثم...

[أنْبتَ الدهُّر في مضاجِعِها الشَوكَ فلم تلق راحَة في وطاء

وتولى شؤونها كُلُ وحش مرهِف النابِ مولع بالدماء

يَأكْلون الدنيا باسمك مكرا واختراعا للسذج الأغبياء

ويعدوُن غشهم للملايين مرانًا على فنونِ الدهاء

كَيف ضَلوا عن الطريق التي عبدتها في مناكب الصحراء

مَضَت الأعصرُ الطوالُ وما زلت هدى المصلحين والحكماء]

(م.ن. ص٤١٤)

٣٢ - ويعود الشاعر في قصيدته «ميلاد جناح والقضية الباكستانية» مرة أخرى إلى استخلاص الدروس الجديدة الناتجة عن محن ما بعد الاستقلال الوطني من قبضة الغرب، والصراع على الزعامات والعصبيات، فيعيد تقويمه لدور الفرد في التاريخ بالمقارنة مع الواقع وشعور الجماهير..

[ومصيرُ الشعوبِ كالحقِّ لا يبنيه بانٍ بوهمه وادعائه

والملايين لا تعيش على الشَكِ، ولا تستَقر فَوْق هبائه

هو خلف في الروح ما قَيمةُ الرأي السياسي في لظى هوجائه

مرجل الشعبِ لا يبالي إذا جاش بأقطابه ولا زعمائه

وشعُور الجمهورِ أقوى من العقلِ، ومن حكمِه ومن حكمائه

والزعيم الأ ريبُ من يجعل الواقع من فوق رأيه وارتيائه

يَتَمشى مع النوامِيس لا يحمل سَير الورِى على أهوائه].

(الزبيري: نقطة في الظلام) (م.س. ص١٤٨/ ١٤٩)

ويطرح الشاعر في القصيدة ذاتها مشكلة التغريب الناتجة عن إخطبوط الخرائط السياسية العالمية، ويرد عليها بمنطق المهاجر في أرض الله الواسعة:

[قيل لَيسْت بِلادكم إنما أنتم بهذا المكانِ من غربائه

فأجابوه: إنما الأرضَ لله وللقائمين تحت لوائه

هو ملك لمن دجاها وليست ملك أنداده، ولا شركائه

ولمن يبذلون أرواحهم فيه نشاوى بحبه وولائه

ولمن جابهوا المصارع والأهوال شوقا لوصله ولقائه]

(م.ن. ص١٥٠/ ١٥١)

ولكن مرحلة الغربة في الباكستان، كانت كما يرى الشاعر الناقد عبد الودود سيف: [نهاية وبداية تجاوز... كان عليه أن يبكي التجربة التي انصرمت، وأن يتحرر من آلامها.. بمعنى كان عليه أن يعيد تكوينه وفق نسق آخر جديد] شعر الزبيري في الباكستان: اليمن الجديد.(ع (٦) أكتوبر ١٩٨٤ ص١٦).

وكان كل ذلك بطبيعة الحال، نتيجة إحساس بوجود غير شرعي في المهجر نظرا لقوانين الإقامة والجنسية التي حاول التخلص منها عن طريق شيخ الإسلام هناك المرحوم «شبير أحمد عثماني» ، مما جعل الشاعر يعيش -على حد تعبيره- [في غمرة الظلام، وفي عنفوان المأساة التي عانيتها على إثر سقوط حكومة الثورة اليمنية، كنت مشردًا في باكستان والهند، وكنت لا أحمل جوازًا ولا أجد بلدًا في العالم يقبل دخولي فيه أو إقامتي، وكان وجودي في الباكستان وجودًا غير شرعي... في هذا الجو القاتم التعس جاء العيد، وكتبت القصيدة التالية أقص حالتي على شيخ الإسلام المرحوم شبير أحمد عثماني، وأحاول عنده أن أجد في شريعة الإسلام، وفي شهامة الخلق الإسلامي عونا على التخلص من قوانين الإقامة والجنسية] (الزبيري م.ن. ص١٥٤).

والقصيدة كلها طافحة بعذاب مكتوم من منحة الضياع والتشرد على الرغم من ملمح التعبير الشعري الذي يميل بالصورة الشعرية نحو التواصل الموضوعي، أنه كبرياء نفس أبية مطاردة بزمن عصيّ جاحد:

[أنـا الغَريـبُ الضائـعَ المشرد ... أتيـه في الدنيـا ولسْـتُ أفقـد
خلقت في الأرضِ وما لي مَسْلك ... فيهـا ولا لي في ثَراهـا مُقْعَـدُ
وجئـت للدّهـرَ ومـا لي عنـده ... يـومٌ ولا لي عنـد آتيـه غـد
قَـد زْجـت الأقـدارُ بي في عـالمٍ ... مـا لي بـه هـوى ولا لي مَقصـد
دَخْلتـه بالرغّـم مـن بـاب ولاً ... أعـرِف بابـا للخـروج يوجـد
بـل لـه بـابَ الـرّدى لكنـه ... بـاب بـأسرار الحيـاةِ موصـد
سِـجْن رهيـبٌ مـا لـه حَـدٌ ... يفر المـرء مـن أطرافَـه أو يبعد
في كل شَعْبٍ نكبة وكل أرضٍ ... فتنـة أو نـار حـرب توقـد
والعـالم اليـوم بأيـدي عصبـة ... لا عقـل يهديهـا ولا معتقـد
تـؤلـه الـقـوة والمـــال ولا ... تـرى إلهًـا غَـيرَ هـذا يُعْبـد]

(م. ن. ص١٥٧/ ١٥٦)

هذا الزمان الذي يهم أن يطرد الشاعر من أواخر كوخ قصي:

[يَهّـم أن يطـردني مـن كونـه ... لكنـه لم يـدر أيـن أطـردُ!!
أتـى عـلى أحبتـي فانتـشرت ... رؤوسهم بجانبي واستشهدوا
وأحْـرق الدنيـا ولم يَبْـقَ بهـا ... إلا أنـا والنـار حـولي توقـد]

(ص١٥٧)

وينتقل الشاعر بعد حوار طريف بينه وبين شيخ الإسلام حول الكون والفساد والمعاصرين إلى نجوى شجية لمربي جيل كامل من أحرار اليمن، ومنبع النجوى مقامة عنيفة للشعور بالغربة كما تصب النجوى أشجانها في نهر الأجيال التي ستستنبط منها الحياة، فتحصد في الغد زرعًا سقته دماء الشهداء:

[إن كَانَت الغْربَة تشجيني فما ... يخذلنـي الصّـبرُ ولا التجلـد
وإنني ضَيَعـت عمري كادحًا ... وضَيّـع الأهـلْ معـي والولـد

فـإني القَلْـمُ إني مُصلـحَ فيهـا وإني عامـر مشــــــيد

وإن أجَيْـالًا سـتأتي بَعْدنـا فتعـرفُ الحــقّ وتشـــهد

تَسْـتَنبِطُ الحيـاة مـن تاريخنـا وتوصـل الشـعب العـلي وتصعـد

نَحْنُ هدينا النـاسَ من جَهالةٍ ومَـا عَلينّـا أنهـم لم يهتـدوا

نَحْـن زَرَعنْـا وسَـقَيْنا زَرْعَنـا دَمًـا ويـأتي بَعْدَنَـا مَـنْ يَحْصَـد]

(م. ن. ص١٦٤)

(١٣)

٣٣- وينتقل الشاعر في قصيدتيه: «المؤتمر الإسلامي في حفل افتتاحه بباكستان» و «بمناسبة العيد الأول لقيام باكستان» إلى مرحلة جديدة من حياته النضالية، فكأنه رمز مستمر للتجاوز الإنساني منذ فترة طفولته الشعرية التي مدح فيها من مدح، ثم في مرحلة «النسخ» والتعديل على ضوء تجاربه الطويلة، التي أوصلته إلى مرحلة اليقين الثوري. في هاتين القصيدتين يمزج الشاعر بين الحسين: الإسلامي والقومي، مزجًا يعبر عن شجاعة عقل ناضج أصقلته التجارب العديدة، والمحن الشديدة، فلم يتهيب يوما من إظهار خطوط الخطأ أو الصواب في كل مراحل كفاحه.

ولقد تبلورت في النهاية في ذهنه الثاقب قضايا الشعوب العربية والإسلامية في وحدة لا تنفصل عن قضايا كل شعوب العالم وفي مقدمتها قضية التحرر للشعب العربي الفلسطيني من قبضة الصهيونية العالمية، وقضية التحرر للشعب العربي الجزائري من الاستعمار الفرنسي.

وتراه يخاطب المؤتمرين في قصيدته الأولى بقوله:

[ما رَأينا الأوطانَ تشرى بمالٍ ... إنما يملكُ الترابَ شهيدُهْ

وفلسطينُ ذلك الوطنُ الغالي ... أحقٌّ قَدْ اضمحلّ وجودُه؟

قَصمُوا ظَهْره وقالوا مُصابٌ ... فادح ينبغي لنا تضمِيدهُ

كُلما أوجسوا من الشعْب خوفًا ... سلموا أمْرَهُ إلى من يَبيدُه

أمِنَ العَدْلِ أن نقّر ونستبقي ... على الغَضْب كل لصٍ يُجيدُه

يطْردُ الشعْبُ من حِماهُ ويستاقُ.. إليـه مـن كل شـعب طريـده

لمْ يــدمّــرْ حمــى الـقــوانـين في العـالم إلا نقـوده ويهـوده

سـوف يحيا برغمهم مَرةً أخرى وإن طَـالَ موتـه وركـودُه

سَوْف يبني الشعبُ الأبيُّ ضحاياه ويسـترجعُ القديـم جديـدهُ]..

(ص١٧١ «نقطة في الظلام»).

ثم يلتفت إلى كفاح الشعوب العربية في شمال إفريقيا قائلًا:

[ولنا في شَمالِ إفريقيا شَعْبٌ قريبٌ وإن تناءتْ حُدودهُ

نُقِضَتْ كُلهّا العهودُ سوى عهدٍ أمينٍ لا يُستطاعُ جحوده

يَنْضوي حَوله الشبابُ الملايين جنودًا لأي فتح يريدَه

كلما زَادهُ العدوُّ وأقصاهُ تدانى إلى هوانا بَعيدُه] (م. ص. ص١٧٢)

كما نراه يبصر أبعاد المسألة المصرية بعد الحرب العالمية الأخيرة ببعديها.. السياسي (الجلاء للقوات البريطانية عن أرض مصر)، والاجتماعي (حق الشعب في الحياة الكريمة).

[وإلى مصر يَزْدهيني هوى الشّعرِ فأنهى خيالَهُ وأذودهْ

إنها مصرُ نيلُها العَذْبُ شِعْر الله في الأرض لا يُجَاري قصيدُهْ

وحقوق الوادي ستملي على الدهر وإن طال منعه وصدوده

كم أراده أن يقرّ على الضيمِ فتأبى أبطالهُ وأسودَه

كيف يلغى حق وفي النيل والأهرام والشعب قائمات شهوده» (ص١٧٣(*))

(*) رحم الله الأستاذ الزبيري لمعرفة الشاعر بقيمة مصر ونيلها العظيم الذي هو علي حد قوله: «شعرُ الله في الأرض» والذي لا يجاريه أي قصيدة كانت. والقصيدة كلها مشحونة بحب عميق لمصر وتاريخها العظيم قديمًا وحديثًا.

ثم نراه يختتم قصيدته هذه بدعوة صريحة إلى وحدة شعوب الشرق:

[وحرامٌ أن تَطلَع الشَمسُ في شَرقٍ شقيٌ ما فيهِ إلا عبيدُه

أنتموا عالم من المغربِ الأقصى إلى الشْرقِ خافقاتٌ بنودْه] (ص٧٤)

وبهذا الحس التاريخي العميق لقضايا التغريب السياسي والحضاري للعالم الثالث، أباح الشاعر لنفسه، أن يستخدم بعض قصائده الباكستانية في [أحداث عربية ومحلية].

(راجع د. المقالح في الأبعاد الموضوعية، م. س، ص١٧٩)

وهذا ما صنعه الشاعر، منسجما مع هذا الحس التاريخي العميق في قصيدته «بمناسبة العيد القومي الأول لقيام باكستان» والتي يقول مطلعها:

[اليوم، ولّي بباكستانَ ماضينا نَحُسٌ وقْع خُطاه في مَغَانينا]

(الزبيري: ديوانه، م. ن، ص٣٤٧).

ويحورها الشاعر بعد أن حل ضيفًا كريمًا على مصر بعد ثورة الثالث والعشرين من يوليو عام (١٩٥٢) إلى قوله:

[اليوم وافى بوادي النيل ماضينا نَحُسْ وقْع خُطاه في مَغَانينا

يومٌ مِنَ الدّهرِ لمْ تَصنْع أشَعَتهُ شَمْسُ الضّحى بل صنعناه بأيدينا

قْد كونته ألوف من جماجمنا وجمعته قَرون من مآسينا]

(م. ن، ص٣٤٧. راجع د. المقالح م. ن، ص١٧٩)

ولقد وعت الجماهير اليمنية إحساس شاعرها الأكبر، عندما راحت تنشد بحماس بالغ البيتين الأخيرين، ترحيبا بقدوم فجر السادس والعشرين من سبتمبر عام (١٩٦٢)، متجاوبة مع الحس الشاعري والتاريخي لبطلها الغنائي (الزبيري)، وهو موقف شعوري صادق من جماهير متذوقة للشعر كأفضل ما يكون التذوق الفنى والجمالى (راجع كتاب: الزبيري شاعرًا ومناضلًا، ط١٩٧٨، ص٢٢).

إن هذا الاستبدال اللاشعوري من قبل الشاعر من ناحية ومن قبل المتلقين لشعره من ناحية أخرى يدل على سر عميق كشف عنه الدكتور المقالح في دراسته الأكاديمية

الجادة في قوله [.. وإنما يوحي –فقط– بأن الشاعر قد سئم غربة قصائده، كما سئم غربته نفسها، فهو يحاول أحيانًا أن يعيد إليها عروبتها، وأن يرجعها؛ حيث تمارس وجودها وإيحاءها الكامل، إنه موقف شعوري ونفسي أعمق من أن تفسره كلمات ناقد أو استنتاجاته الذاتية]. (الأبعاد، م. س، ص١٧٩).

وهكذا يتجاوز (الزبيري) في كل من أشعاره وحياته في آن حدود الإطار الحضاري والاجتماعي للأربعينيات من عصرنا، مثلما تجاوزت معه الجماهير اليمانية بحسها الحضاري العميق حدود النقد الأدبي المدرسي لتقتبس دون عون من النقد ونقد النقد الأدبي ما يجاري أعمق مشاعرها، مستبدلة دون إذن مسبق خطاب شاعرها الأكبر للمقام المناسب لحالتها الوجدانية بحسب مقتضى الضرورة التاريخية للثورة السبتمبرية المجيدة باليمن، التي ألغت التغريب الكهنوتي من على عقلها وضميرها، وذلك بفضل العديد من محاولات (التجريب): التاريخي والحضاري والأدبي، بعدما دفع الزبيري قلبه الدامي هبة خالصة فداءً لكل ذلك.

وعلى هذا النحو تجري معالجة الشاعر لقضايا التغريب والتجريب في مجمل شعره: الوطني والقومي والإسلامي وأخيرًا –الذاتي.

ولعل في كل ذلك ما يكشف عن طبيعة صيرورة الرؤية الإنسانية والفنية في شعر الزبيري عبر مراحل تطور الظروف الحضارية لعصره.

٣٤- تتفق (نونية) الزبيري –السالفة الذكر– من حيث أسلوب بنائها الفني الخارجي (الوزن والقافية) مع كل من (نونية) ابن زيدون (٣٩٤- ٤٦٣هـ) و (نونية) «شوقي» (١٨٦٩- ١٩٣٢م) كلتاهما مع البحر البسيط).

(راجع ديواني: (ابن زيدون)، ط ١٩٧٥، بيروت –ص٩- ١٣)، و (شوقي): ط ١٩٧٠ مصر، جـ٢، ص١٠٤ – ١٠٨).

لكن قصيدة الزبيري المعارضة، تختلف عن كلتا القصيدتين السابقتين: كمًا وكيفًا، فنونية الزبيري لا تتعدى في حجمها نصف النونيتين السالفتين إلا بقليل من الأبيات.

كما تتباين قصيدة الزبيري عنهما في كل من غاياتها وطريقة بناء تراكيبها الشعرية وإقامة عباراتها ومعانيها وصورها الفنية.

وإذا كان «ابن زيدون» في «أضحى التنائي..» يتحسر على أيامه الماضية مع «أندلسيته»، وإذا كان «شوقي» في «يا نائح الطلح..» يحن للوطن العزيز في منفاه بالأندلس، ويعيش حالة التفجع ذاتها على الفردوس المفقود.

فإن الزبيري في معارضته هذه، كان يعيش مناسبة تعتمد على نوع من منطق الأشباه والنظائر، أو على نوع من التماثل الذي لا يلغي التباين وإن ثبت -مبدئيًا- حالة التخالف.

بنيت نونية الزبيري على أربع مراحل:

- إشراقية يوم جديد: الأبيات (١- ٩).
- تذكر التضحيات التي صنعت هذا اليوم: الأبيات (١٠- ٢٠).
- عودة للواقع: الأبيات (٢١- ٢٧).
- استخلاص الدروس لاذكاء العزائم: الأبيات (٢٨- ٣٤).

ونرى أن هذه المراحل الأربع تخضع لمحور التماثل بين المناسبتين اللتين قيلت فيهما القصيدة، أو بمعنى أصح مجموعة المناسبات التي استخدم فيها المبدع والمتلقي معًا بعض أبياتها.

ونتبين من دلالة المبنى الشعري للقصيدة ذاتها المعنى المحوري لفكرة تحقيق التواصل الجمعي لنونية الزبيري المعارضة للقصيدتين السالفتين.

وتتجلى ملامح هذا التواصل الجمعي للمشاعر التي يعبر عنها الشاعر من خلال التلازم بين إطاري: (الزمان) و (المكان) وكما يفصح الشاعر عن ذلك في كل من عنوان (النونية) ومطلعها في آن.

وتكاد تتساوى توزيعات الشاعر لكل من الأفعال: الماضية والمضارعة بين كل شطرة وأخرى على مدار القصيدة، وتنتهي نونية الزبيري، بتساوق مدهش بين المقابلات المكانية والزمانية من خلال تراكيب شعرية تلف هذا التواصل الجمعي في محور مركزي.

[إن الحَقَائق قد تُخْفى وإن كَبُرَت وقَـد تَـزولُ بتَضْليـلِ المضلينـا

لولاهما كَانَ هذا الصّبحُ مُنقلبًا ليلًا وهذا البناءُ الضّخمُ مدفونا

وكان هذا الذي يُذْكي عزائِمُنا عَبْثًا من الْهم يشـجِينا ويبكينا]

(الزبيري: ديوانه ص٣٥١)

وتتضح لنا غاية الشاعر من خلال هذا الاطراد الرزين لحركة أسلوب المقابلات اللغوية والسياقية، ودرجة توزيعها، بين كل من الحقائق والأباطيل، والعالم الذي يتسق بصعوبة بالغة في زمان متقلب، وحيز قابل للهدم والبناء، وأخيرًا، يلمح الشاعر لهذا العالم الإنساني القائم على نزاع مستمر بين العزائم والهموم وإذا نظرنا إلى مقتضيات الإيقاع والقافية والتراكيب الشعرية والتعابير الخاصة بالشاعر وعصره معا كقوله:

[أيَامَ كان الصراعُ الُمر يطعم أفواه القُبورِ ملايينا ملايينا]

(ص٣٤٩)

كما يضفي أسلوب الاعتراض بين كل من الجملتين: الاسمية والفعلية المسبوقة بـ (قد)، على التركيب الشعري في البيت الأول من هذه الأبيات التي ذكرت -أعلى- اليقظة والترقب الحذر لمرحلة انعطاف يدركها الشاعر بين عصرين فإننا نجد ملامح التفاعل بين موضع القصيدة ومبناها يؤكد على أن معارضة الزبيري، قد تجاوزت «أشباه عوادينا» كما تخطى الحيرة الماورائية في قول شوقي:

.. نشجي لواديك، أم نأسى لوادينا؟

بعدما أذكى هذا التواصل الجمعي للزمان والمكان اللذين اختبرهما الشاعر بفضل تجاربه العديدة عزائمه الفنية.

٣٥- وإذا كانت قصيدة الزبيري السابقة قد أوضحت بعض معالم التجاوب بين التجربة الفنية للشاعر والتراث الشعري، من خلال معالجة قضية التغريب في إطارها السياسي العام.

فإن قصيدته (مصرع الضمير) تكشف لنا عن بعض معالم التجاوب بين تجربته الشعرية وتجارب غيره من الشعراء العرب المعاصرين من خلال معالجة التغريب في إطارها الذاتي الخاص.

وتعد هذه القصيدة معارضة أخرى لقصيدة الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي: الجنة الضائعة، والتي كان (الزبيري ـ رحمه الله ـ لا يمل الترنم بها) (أحمد الشامي: من الأدب اليمني ط ١٩٧٤، ص٧٢. كما تأثر بها -في الأربعينيات- كثيرون من شعراء اليمن).

وتعبر هذه القصيدة كما يقدم لها الزبيري في ديوانه عن مأساة الشباب اليمني المستنير، الذي حاول العهد البائد أن يلزمه الصمت وغض الطرف عن كل ما يراه من فساد.

(راجع مقدمة الزبيري للقصيدة ص٢٨٢ من ديوانه)

أيا كانت ظروف نظم القصيدة أو ظروف تدوينها التي اختلطت بها بعض الأبيات (راجع الشامي م. س، ص٢٧٧). فإن ما يهمنا الآن هو تتبع تصرف الزبيري في أساليب شعره وشعر غيره من شعراء العربية المعاصرين له.

نقرأ في قصيدة (الشابي) ذات النفس الرومانسي العميق قوله:

[ونَظَلُّ نَعبْثُ بالجليلِ مِنَ الوجودِ وبالحقير

بالسائلِ الأعمْى وبالمعْتوه والشْيخ الكَبير

بالقِطة البيضاءِ بالشاةِ الوديعةِ بَالْحَمَير

بالعُشْبِ، بالفّنِ المنّورِ، بالسَنابِل بالسفير]

(الشابي: الأعمال الكاملة، تونس ط ١٩٨٤، ج١، ص٢١١)

وفي قصيدة (مصرع الضمير) نقرأ هذه الأبيات التالية:

[حَطَمْ دماغَكَ إنه شَرٌ برْأسِك مُسْتطير

مَزّق فؤادَكَ إنه يُؤذي الخليفةَ والأمير

لا تنطْق الحقَ فهو خُرافَة العْصر الغرير

لا تَنتْصر للشعب إن الشَعَبَ مْخلوقٌ حَقير

لا تطمَحَنَ فَلسْتَ أكْثر في الحياةِ من الحَمير]

ثم يضيف الزبيري بعد البيت السابق مباشرة:

[لَنْ تَرْتدي غَيْرَ اللجام ولَنْ تَذوقَ سِوى الشَعِير

واحذْر تُصَدَق رُؤْية العينْينِ أو نَبْضَ الشّعور

فإذا نَظَرتْ دُجَى فأَعْلن أنه الصّبْح المنير

وإذا تَرى الشَيطَان عربيدًا فَقلْ ملكٌ مهور

لَمْ تَسْترحْ منْ رُعْب دَيجُور ولا مِنْ عُبء نير

يَخشْى التنَفس في هواه والتَحرك وسط نور

ودعوا لنا شُعبا نحنطه بأوْهَامِ العصور

ونُذيقه نَومًا يغط به إلى يوم النشور]

(راجع: الزبيري: (م. ن. ص٢٨٣)، و الشامي: م. س، ص١٧٩)

وعلى الرغم من وحدة الهيكل العام لك من قصيدة (الشابي) و(الزبيري) وزميله الشاعر الأستاذ (أحمد المعلمي) في كل من الوزن (مجزوء الكامل، والقافية)، وعلى الرغم من تعدد التضاريس الصوتية يتعدد المعنى والحال، بين طلب الاستزادة، ونداء الغريق.

فإن تصرف الزبيري في أسلوب القصيدة -كما هو واضح من استخدامه للفظة (الشعير) - قد أضفى على القصيدة جوا من التهكم العميق الذي يدل على عناد وإصرار عظيمين من أجل تجاوز حقيقي للوضعية العامة التي جمعت بين كل المعارضين للحركة الرومانسية في الأدب العربي المعاصر باليمن منذ الأربعينيات. والتي وحدت بينهم القافية والوزن -في هذه القصيدة- وإن ميزت التضاريس الصوتية المتنوعة، مثلما حددت الحركات الطويلة في الأبيات الثلاثة الأخيرة في صورها الفنية الساخرة طول نفس الشاعر وقوة عزيمته.

(١٤)

٣٦- وأود الآن – الإشارة – مجرد الإشارة – إلى إطار مهم من أطر قضايا التغريب في شعر الزبيري،وهو الإطار الإنساني العام، والذي يقف برسوخ شامخ جنبا إلى جنب مع بقية الأطر: الوطنية والقومية والإسلامية والذاتية في دواوينه الثلاثة..

لنقف عند قصيدتين متميزتين في هذا المجال وهما: «حرب الطغيان الهتلري» و «وداع طبيب دانمركي إنسان»... وعند «قطعة» شعرية له بعنوان «عيادة مريض».

وتبدأ القصيدة الأولى باستخدام الشاعر لصيغة فعل الأمر الذي تتكرر مسندة إلى «أوروبا» ما بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩– ١٩٤٥)، وبعد القسم الأول من هذه القصيدة بمثابة حرب على الطغيان الفاشستي الذي أغرق العالم المعاصر بسموم شتى منها الشعور العنيف بالاغتراب مما أنتج كما هائلا من أدبيات (اللامعقول) في عصرنا ابتداءً من «الغثيان» لساتر، حتى «في انتظار جودو» و (الكراسي) لكل من «ص. بيكيت» و (ي. يونيسكو) مرورًا بـ (الغريب) و «الوباء» وغيرهما للبير كامي..

ويفتتح الشاعر قصيدته بطلب التحطيم لأسر أوروبا ذاته –أو متمنيًا– بإشراقة يوم جديد..

[حَطْمي الأسرَ يا أوروبا وقُومي ... وانثري في الفضاء قيود الزعيم
ومري يَومْك المقدّس يكسو.. ... صفحة الشمس من دماء القروم
وانثري في السَماءِ أنفاسَكِ ... الحري وأنات قلبك المكلوم
فإذا هَاجَمتك أجْنَحَة الألمانِ ... يوما تعثرت بالجحيم]

(الزبيري: ديوانه «م. ت»، ص٤٠٠)

ثم يتدرج الشاعر في تصوير قيود الإنسان بأوروبا المعاصرة ابتداءً من القيود المادية/ السياسية إلى القيود المعنوية/ الثقافية كقوله:

[ومري لعنة القيود فلم تعرف قيود تُؤدي بشَعْبِ عظيم

لن يَطيقَ الحَديد أن يطبَع العارَ على (المارن) الاشك الكريم

واسمحي بالدِماء فالمجدُ لا يُصْنع إلا من الدمِ المظلوم

إن صوت الأرواح يفسد ما فيها من العز والإباء الصميم

إن قلبًا يُحتله شَبحَ الذلِ جديرٌ بالحرقِ والتحّطيم

إن عيشًا يُعطى من الغَاصِبِ الفظّ لعَيْشٍ ملوث بالسموم

أطلقي الألسَن التي سَجَنتها لهواه الوحش العنيد الغشوم

طهري الأعْينَ التي أطبّق اللَيلُ عليها كل لون دميم]

(م. ن، ص٤٠١)

وإذا كان الشاعر قد اكتشف في القسم الأول من قصيدته صورة العالم المعاصر من نافذة الطغيان الفاشستي التغريبي (المادي والمعنوي) معًا. فإنه يكشف لنا في القسم الثاني من القصيدة ذاتها صورة العالم المعاصر من النافذة ذاتها زاوية التجريب المدمر في شكل المخترعات الحربية الحديثة التي أوضحت عن بعض جوانب الطاقات السلبية للحضارة الإنسانية المعاصرة..

[ربّ ماذا وهي القَضاءُ وماذا حَلّ فيه من المهول الجسيم

أجَحَيم تَطيرُ في الجوّ طيرًا أم طَيْور تَرَعْرَعَت في الجحِيم

أَمْ شَياطين تحضر النار لا تخشى رجوما لكنها مِنْ رجوم

أم نَجومَ ثَارْت على الفَلَكِ الدوّارِ والكَائناتِ والتنظيم

حُبْلياتَ يلدْن للأرْض أهوالًا وينجبنْ كلَّ خطْب عظيم

رَكبّوا في الحديدِ والنَارِ نارًا وحديدًا يَجْري بِضْوءِ العُلوم]

(م. ن، ص٤٠٢)

٣٧- وفي «وداع طبيب دانمركي إنسان» يعود إلى بلاده بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، يقف الشاعر وقفة عربي كريم ليودع ابنًا من أبناء الغرب، جمعته به الفضيلة [من أقرب حد لها وأقصى البقاع].

والحد الأقرب لهذه الفضيلة التي جمعت بين ابني: الشمال الأوروبي والجنوب العربي، وهو حد الإنسانية التي أزعجتها [جبابرة القهر].

[عُصْبَة فَظْة رَمت بشُعوبِ الأرْض مِنْ حَالقِ كرمي المتاع

فاجْتَمْعنَا كما تَجَمعّت الأنْقاضُ في وَحَشْة من الاجتماع

ولقد شئْتَ أن تَعَود إلى شَعْبك بَعْد الشتاتِ والانصداع

وَتَرى فيه أُمة أَخْرجتها قُدْرةُ الله مِنْ بُطونِ السّباع]

(الزبيري: م. ن، ص٤٠٤)

ثم تراه يتأمل غرائب عصره، والطرق الملتوية التي تجري في مدارها تجاربه ومخترعاته.

[كَتَبَ الله أن يَعيشَ بنو الإنسانِ في مأمَنٍ من الأَطماع

كُلَما استعيدوا بمخترعاتٍ جاءهم مُنْقذ مِن الاختراعِ

هكذا شاءت المقاديرُ أن تسخر منَ شَهْوةِ الذئاب الجِياع].

(م. ن، ص٤٠٥)

ويفصح الشاعر عن إنسانيته العميقة في قطعة شعرية عنوانها «عيادة مريض» ويبدو أنه قد نظمها على أثر عتاب لصديق مريض أعاقته الظروف -ظروف الغربة- عن عيادته، فكتب له معتذرا، كما يكتب الناس في بطاقة مثل تلك المناسبات، ولكن ما أكثر الفروق بين كتابة صادرة من قلب عامر بمشاعر إنسانية صادقة، وكتابة المجاملات العابرة.

يقول الشاعر:

[تَقبّـلْ تَحيَـاتِ الكئيـب المُفْجـع ... وَلَهْفَـة صَبٍ مِـنْ شُـكاتِك مُوْجع

وإنْـكَ إذا تشـكو عُضَـالًا فإننـي   لأَجْلك أشـكو مِـنَ فُـؤادٍ مُصَدع

وإن لَمْ أكـنْ في الزائريـن فإننـي   أزوركَ في شِعْري وَحْزني وأدْمعي]

(م. ن، ص٤٠٣)

٣٨- وفي قصيدته [شكوى] يتوحد الشاعر مع نفسه معارضًا ازدواجية العالم وعصره ومجتمعه، ونراه ينسج على دالية [المعري] تأملاته الإنسانية حول حماقة الإنسان المعاصر والحاكم الطاغي، والمنافق الجاحد..

[ظَلَمَ الزّمانُ وجَارتِ الدّنيا وَقْيدني الأبد

كَيْفَ المصْير؟ وكُلْ شيء في الحياةٍ بلا رشد

الأرضُ تَرْجُف بالمخاوفِ والكواكبِ ترتعد

والشمسُ تَنْتظُر المصارَع في يدِ الله الصمد

وحماقةُ الإنسان تَحْفل، بالحَياة وتَستعد

والحاكمُ الطاغي يَجُور على البلاد ويستبد

هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد] (ص ٤٦)

ثم يواصل الشاعر فضح أقنعة المزيفين والمنافقين والجاحدين في عصره من خلال حسن إنساني عميق.

وإذا كانت قصيدة الزبيري السابقة [شكوى] تعبر -في شكل ترنيمة، حنين لإنسانية صادقة -عن شعور التفرد عن الواقع المغترب للشاعر، فإن مقطوعته الجميلة [دعى] تعبر عن التفرد عن الواقع الأدبي المغترب في عصر الشاعر، أنها محنة [الادعاء].

ويشرح الشاعر هذه المحنة في عصر انتشار التعليم والصحافة والمعارف العامة، التي خلقت أجواء من الشعور بالاغتراب لدى أناس عاديين وغير عاديين:

يقول الشاعر:

[وَدعي في الشعِّر لا يُحسنُ الشّعَر ولكنهُ يجيدُ المزاعم

يَنبْشُ الترابَ والحصى زاعمًا أن القَوافي قد خبئت في المناجِم

فإذا لم يجده في الأرض أضحى ناقبا عنه رأسه بالمحاجم

وإذا سألت الدماء ولم تجد القوافي رأيت أضغاث حالم]

(الزبيري، م.ن. ص٤٠٦)

٣٩- ويعلق الدكتور المقالح حول هذه المحنة التغريبية كما عبر عنها الزبيري في بعض مخطوطاته المهمة بقوله:

[وفي مكان آخر من المحاضرة إياها، تحدث الأستاذ الزبيري عن محنة قد بدأت في التفشي منذ ذلك الحين، وقد بلغت في أيامنا هذه إلى ذروتها، وهي محنة الادعاء، فالكل شاعر، والكل أديب، والكل ناقد، لا يوجد قارئ متواضع واحد، ولا مستمع يحب الشعر دون أن يدعي ممارسته، ويهوى الأدب دون أن يعتبر نفسه من أساطينه الكبار.

هل كان شاعرنا الكبير يعاني يومئذ من المتطفلين، كما يعاني منهم جيلنا، وهل كانت تلك المحاضرة مناسبة ذهبية يطلق فيها صرخته التي تضمنت شكوى من هؤلاء الذين يشوهون مسار الكلمة، ويجيدون كل بضاعة إلا الكتابة]. (د. المقالح، مقدمة ديوان الزبيري: نقطة في الظلام. م. س.ص ٦١).

ويجسد الأستاذ الزبيري كناقد لبعض جوانب التغريب الثقافي في عصره هذه المنحة قائلا:

[ولقد ارتفع مستوى التعليم، وتعلم الناس كل شيء يقع في نطاق المستويات العادية، فتشبه بالشعراء من ليسوا بالشعراء، وبالكتاب من ليسوا بالكتاب، فأصبح كل يستطيع أن يكتب، وكل يستطيع أن يشعر، وكل يستطيع أن يوجه دعوة يخترع رسالة، وكما يقال: لا يوجد أحد خير من أحد.. لماذا إذن أقر مقالا لم أكتبه أنا وأتأثر به؟ واستجيب له، ولا أستطيع أن أكتب مثله؟

وأخيرًا لماذا أطرب بالبيت من الشعر وأهتزله، وأتأثر بوحيه وأنا أستطيع أن أنظم العشرات من أمثاله؟

وهكذا أعمتنا روح التساوي في الأشخاص والأشياء والنظريات والمواهب، فلا موهبة خير من موهبة، ولا نظرية خير من نظرية، ولا شيء خير من شيء؟] (الزبيري، م.ن. ٦١/ ٦٢).

وفي رسالة للزبيري، إلى أحد الطلاب القريبين إلى نفسه تقرأ السطور التالية حول القضية الإنسانية ذاتها كملمح من ملامح التغريب في عصرنا.

[إنك تعرف ما انحدرنا إليه من فوضى نقد ومهاترات، وتبادل اتهامات، ولست أدري إلى أية قاعدة يرجع الناقدون، ما دام كل إنسان له حق التقدير وحرية التقييم، وقدسية الحرية الشخصية في كل ما يقول ما يفعل، لقد أصبحنا بلا أزمة ولا معايير، وأصبح المعول على الشطارة..... (الزبيري، م.ن. ص٤٠٦).

وإذا كان الإدعاء – الأدبي وغير الأدبي – هو ضرب من [الاغتراب عن النفس] (Self Estangenment)، أو هو [انقلاب [الأنا إلى الآخر]، سواء أكان الآخر [مبدعا] أم غير مبدع، فإن الادعاء في مجال الإبداع عمومًا والأدبي خصوصًا يمثل بحق بالنسبة إلى الشاعر بصفة أخص، كما يرى بعض الباحثين في أدب الزبيري [هم الهموم بالنسبة للواقع الأدبي المتدهور]. وإذا كان واقع الأدب في أواخر الخمسينيات قد وصل إلى هذا المستوى من التناقض، وفوضى التقويم، فإنه في الظروف الراهنة، قد وصل إلى القاع، وما الاتهامات الجائرة الموجهة – دون هدف – إلى كل مبدع وفي مقدمتهم الزبيري نفسه إلا التعبير الأخير عن بؤس الحياة الأدبية وانحدارها إلى أسوأ المستويات].(د. المقالح، م. ن. ص٦٢/ ٦٣).

الفصل الثاني

التجريب الفني
وخصائص الأسلوب في أدب الزبيري

٤٠ - يمثل شعر الزبيري في باب (الإخوانيات)؛ بالمعنى المحدد في الفقرتين (٢٤) و(٢٥) من هذا البحث، دلالة خاصة في التعبير عن قضايا التغريب والتجريب في الأدب اليمني المعاصر، ويقدم الزبيري لقصيدته «إلى الشهيد الموشكي» بمقدمة نثرية قصيرة يقول فيها:

[على إثر خلاصي من سجن (الأهنوم) واتجاهي إلى تعز بين عام (٦١ و ٦٢هـ) كتب إلي الشهيد الخالد السيد زيد بن علي الموشكي قصيدة يحييني فيها فأجبته بهذه القصيدة].

(الزبيري: الأعمال الكاملة ص٢٧٦)

ولقد حاولنا البحث طويلا عن قصيدة «الموشكي» هذه فلم نعثر على طائل، فقصيدة الزبيري -ولا شك- معارضة لقصيدة الموشكي، وكنا نود أن ندخلها ضمن سياق التحليل النقدي لمحاولات الزبيري في التجريب الفني من خلال تصرفه الدائم في الطاقة الإيحائية للتراث الشعري للشعراء العرب القدامى أو المحدثين على نحو ما رأينا في كل من الفقرتين (٣٤) و(٣٥) ولقد عثرنا في بحث عن (تاريخ الصحافة الأدبية في اليمن) على مطلع قصيدة «الموشكي» التي رد الزبيري عليها هنا، يقول الموشكي في تهنئة رفيق نضاله عندما خرج من سجن «الأهنوم»:

[نَفسْ النهُّى والقوافي بابْن مَحْمود   مَشْـغوفةٌ وهو في هَم وتَسْـهيد]

(طه أبو زيد: الصحافة الأدبية في اليمن جريدة «الثورة» اليمنية ص٦ في ٣١/ ١/ ١٩٨٥م)

وتسير القصيدتان على نهج واحد في كل من الوزن (البحر البسيط) والقافية الدالية ذات الروي المكسور، والتي يتعاقب فيها حرفا (الواو) و (الياء) كحرفي مد صائتين، الأمر الذي يساعد الشاعر على التلوين أو التنغيم، والوصل بين التضاريس النفسية المعقدة..

ولم تقتصر تحية «الموشكي» لصديق العمر، على مجرد التهنئة على الخروج من السجن، بل شملت أيضًا التهنئة على قصيدته الرائعة ذات النفس الملحمي:

خرجنا من السجن شم الأنوف راجع. ف (١٢) و (١٣) لذا كانت نفس النهى والقوافي مشغوفة بابن محمود، على الرغم من همه وتسهيده..

ولولا اختلاف حركة الروي في قصيدتي «الموشكي» و «الزبيري» لقارنا بينهما وبين قصيدة «المتنبي» التي كان «الموشكي» شغوفًا بها شغفًا شديدًا، وهي:

[عيـدٌ بأيةِ حـالٍ عُـدّتَ يا عيدُ   بمَا مَـضَى أَمْ لأمرٍ فيـكَ تجْديدُ]

(المتنبي، ديوانه، شرح اليازجي، ط٢، ص٥٤٨)

والتي رأى فيها الموشكي: [صورة عن عيد الغريب، في سبيل العلا، وحال المكروب الذي خاب أمله العظيم عن بعد الشقة عن بلاده وأهله الأعزاء وهي حال تجعل الحر الحساس ولا سيما الشاعر العبقري، يتململ منها تململ السليم، ويتقلب على حرها مثل الجحيم]..

(ص٤٠: زيد الموشكي: شاعرًا وشهيدًا، د. عبد العزيز المقالح، ط ١٩٨٤، وراجع له أيضا ص٣٠/ ٣١ من أوليات النقد الأدبي في اليمن ط ١٩٨٤، حول الموضوع ذاته).

وإذا كانت هذه هي رؤية الموشكي لمضمون دالية المتنبي المتفقة الوزن مع قصيدته وقصيدة الزبيري المعارضة لها، وإن اختلفت في حركة الروي إلا أنها متفقة في مضمونها التغريبي وبعض أبعادها البنائية..

إذا كان ذلك كذلك، فإن رؤية الموشكي للتجربة الفنية التي قامت عليها قصيدة المتنبي لتدل على عمق إدراكه لقضية البناء الشعري. يقول الموشكي حول سحر البناء الشعري لقصيدة المتنبي.

[أنا لا أنكر أن كل القصيدة رائع ساحر، فإنك ترى أبياتها خالية من الحشو، وكلماتها بريئة من الدخيل، مع انسجام الأسلوب واطراد الألفاظ، في وحي أحمد، غير أن تلك الجمل، أوجدت لها معنى زائدًا على ذلك..

أولًا ـ لعذوبة اللفظ. ثانيًا ـ للإيجاز الوافي المنشود، ومهما تذوقت القصيدة، وأطلت التذوق لكل بيت فيها، وأعدت التذوق لكل ذلك، مع تكرار مخصوص لتلك الجمل والكلمات، فما أراك إلا توافقني فيهما حاضرتك به، وترضى معي على الأدب على شؤمه]. (انظر المصدرين نفسهما، والصفحتين عينهما).

٤١ ـ ويتمحور المعنى الجوهري لقصيدة الزبيري «إلى الشهيد الموشكي» في المعنى نفسه الذي نجده في مطلع قصيدة المتنبي المشار إليها -أعلى- أضف إلى ذلك الشعور الضمني الذي تملك وجدان الشاعرين العربيين المعاصرين باليمن، تجاه الحكم الفاسد، وهو الموقف الوجداني ذاته الذي كان يقفه «المتنبي» لحظة خروجه قبيل الليلة الأخيرة له من مصر كافور:

وعندما نسمع قول المتنبي في القصيدة إياها:

[أَمّـا الأَحِبَـةُ فالبيـدَاءُ دُونَهُـمُ	**فليـت دونـك بيـدا دونهـا بيد**
لَوْلا العُلى لم تُجبْ بي ما أجُوبُ به	**وجناء حرف ولا جرداء قيدود**
وكَان أَطْيَبَ مِنْ سَـيْفي مُعَانقةً	**أشـباهُ رَوْنقِـه الغيـدُ الأماليـدُ**

لَمْ يتْرُكِ الدّهْر من قلبيَ ولا كَبدي	شـيئًا تُتيمه عَـيْنٌ ولا جيـد
يَـا سَـاقيّي أخَمْـر في كُؤُوسـكْما	أم في كُؤوسـكما هَـمٌّ وتسـهيد
إذا أَردتُ كُمَيْـت اللون صافيةً	وَجَدتُها وَحبيبُ النَفسِ مفقُودُ]

(المتنبي: م.س. ص٥٤٨/ ٥٤٩)

ثم نقارن ذلك مع كل ما جاء من تعليقات للموشكي حولها أو ما جاء في الشطرة الثانية من مطلع قصيدته للزبيري وما جاء في قصيدة الزبيري حول الموشكي، نعلم أن معارضة الشاعرين لقصيدة المتنبي كانت مقصودة، كما كان تصرفهما في حركة الروي كضرب من التنوع في الطاقة الإيحائية.. من الأمور التي تحمل دلالة قارة في سياق النص الإبداعي لهما.

يقول الموشكي حول بعض العبارات الشعرية والتراكيب اللغوية في قصيدة المتنبي:

[وأنا يا سادتي مغرم ببعض كلمات وجمل جاءت في هذه القصيدة الطنانة، فسحرتني، وأخذت بمجامع لبي منها كلمة «الغيد الأماليد» وكلمتا «حبيب النفس» و «ماذا لقيت من الدنيا».. إلخ والبيت الثاني بعده، وجملة «فلا كانوا ولا الجود» وجملة «فالحر مستعبد والعبد معبود].

(أوليات النقد، وزيد الموشكي؛ مرجعان سبق ذكرهما (ص٢٩/ ٣٠، و ص٤٢))

قلنا إن قصيدة الزبيري «إلى الشهيد الموشكي». تتمحور حول المعنى الوارد في مطلع دالية المتنبي..ويتضح لنا ذلك إذا تأملنا الذروة التي تصل إليها حبكة دالية الزبيري، وأردفنا ذلك بالتأمل في نهايتها التي يضيء فيها الشاعر المغزى الكلي لقصيدته...

يقول الزبيري في منتصف المقطع الثاني من القصيدة:

أشـكو إليك زمانًا مُلْـؤه خَنَقٌ	يَغـلْي مصائـب لم َتطْفـأ بتبريـد
مـا زالَ يُرْهقني من لـؤم فطنته	في كلِ يـوم بتعذيـبٍ وتشريـد
فَـمَا يُقَابلنـي إلا بِمعَرَكـةٍ	ولا يُحّدثُنـي إلاّ بتهديـد

ولا أزال أرى ألـوانَ محنتـه	مُعَجّـل الـشر مُمطـولُ المواعيد
أما سجينًا عن الأكوان منقطعا	أو تائـه الكـور من بيـد إلى بيد
وهكـذا لم يَزلْ دَهْـري يُطاردني	إلى الحِجاز إلى مَصْرَ إلى [ميدي]

أتراه يصور هنا تداعيات جديدة عن عذابات الاغتراب: التي سبق أن عاشها المتنبي؟

أم هل تراه يعتصر الغصة ذاتها من جراء ما «صحب الناس قبلنا ذا الزمانا»!؟

ويجيب، رجع الصدى على قول المتنبي: «لولا العلى لم تجب بي ما أجوب بها».

في قول الزبيري حول شعر الموشكي:

[أقْرَرتَ عَيْنُك بالعلياءِ مبتهجًا	بهَـا وغـيرك في هَـمٍ وتَسَـهْيد]

(الزبيري م: ن. ص٢٨٩)

لكننا ما أن نصل إلى الأبيات الأخيرة من قصيدة الزبيري «إلى الشهيد الموشكي» حتى نرى معالم البؤرة الوجدانية التي تمركزت حولها أشعة الإشراق الفني عند الزبيري ورفيقه.. يقول الزبيري مخاطبا قلب الموشكي الذي كان دائمًا وأبدًا –على حد تعبير شاهد عيان– «متكهربا بالحماس».

(الشماحي:اليمن: الإنسان والحضارة، ط١٩٧٣ ص ٢٤٩). كما كان الموشكي كثيرًا ما يتمرد على ظروفه [م. ن. ص١٩٧].

يخاطب الزبيري هذا القلب المتمرد دائما بقوله:

[يَا قلبُ لا تأس مما ذُقته جزَعًا	فـأيّ قَلْـب أبي غـيرِ مكْـدودِ؟
عَهْدُ الشـبّابِ عنـاءٌ للضنين به	لأنـهُ عَهْـدُ بُنيْـان وتشـييد
يَلْهو به كل من في نَفْسِـه سـفه	منْـهُ وينصُـب فيـه كلُ مجـدُود

وللشـباب فـؤادٌ لا يـزاُل بـه　　　يَهيمُ بالمجـدِ أو يصبو إلى الغيد
لا تأس حين ترى الشبّان في وَلهٍ　　　بالكأسِ والطأسِ والأوتارِ والعود
قـد ضلّ والله من كَانت ْشـيبته　　　طَيْفًا من اللهّو في أجفانِ عربيد]

(الزبيري م.ن. ص.٢٩٠/ ٢٩١)

وعلى الرغم من كل من صيغ النداء والنفي المتعاقبتين والاستفهام ثم التقرير الوارد في الشطرة الثانية في صيغة النكرة المضافة إلى ألفاظ مترادفة والختام بالقسم والحشو المسجوع في كل من «الكأس والطأس». الأمر الذي قد يضفي على هذا النص الشعري جرسا خطابيا.. على الرغم من كل ذلك فإن الشاعر قد رغب في التفريع الشديد لبيت من قصيدة أحبها القلب المنشود وهو قول المتنبي:

[وكان أطيَـبَ مـن سَـيْفي مُعانقةً　　　أشْـباهُ رَوْنَقَـهِ الغِيـدُ الأماليَـدُ]

وما كان تصرف الشاعرين: الموشكي أولا والزبيري ثانيا في تغيير حركة الروي من الضم إلى الكسر، إلا تنويعًا آخر، وهو تنويع ينقل المتلقي من حالة الشعور بالفخر الذاتي، والتي لا تخلو منه قصيدة واحدة من قصائد المتنبي إلى حالة وجدانية مختلفة، تطلب المشاركة الوجدانية أو الحوار الأمر الذي يلغي -على حسب مقتضى روح العصر الحديث- الفخر الشخصي ليحل محله نوعًا من الشعور بالبهجة لمشاركة الآخرين حلمهم العام أو همهم العام.

ولعل في هذا ما يفسر لنا سر فاتحه الزبيري لقصيدته «إلى الشهيد الموشكي» بأسلوب الاستفهام المتكرر من خلال الاعتماد على صيغة واحدة هي «أم»..

٤٢ ـ يقول الزبيري في فاتحة القصيدة:

[أَمُزنهُ الخْلدِ، أم رَشْحُ العَناقيدِ　　　أَمْ كوثـرٌ من ثنايا الخُـرّدِ الخُود
أم ْجَوْهَرٌ من كنُوزِ العقْلِ مختلف　　　لماعُـهُ بَـيّن مَعْشـوقٍ وَمَعبُـود

أَمْ نَفَحةَ من سماءِ الوحي مُنْزَلَة	علـى يـراع مـن الإلهـام مقدود
أم عِقْـد دُرٍ من الأفـكارِ مُنتَظِمُ	سلكًا إلى سُبحَات الغَيْب ممدود]

(ص ٢٨٦)

ويعرب تكرار أسلوب الاستفهام الملتزم بأداة واحدة (أم) والتي يرددها الشاعر في تراكيب مختلفة تفصح عن دلالات قارة. لعل من أهمها الرغبة في إطالة التأمل للصورة الفنية التي تكاد تطرب الشاعر طربًا خالصًا وهو طرب يعرب لنا عنه من ناحية أخرى الجرس الخاص بصوت [الدال] الذي يتكرر في المطلع أربع مرات ليدل على نوع خاص من هذا الطرب الملتبس بحالة من الشعور بالقوة والتثبت، فصوت الدال من الأصوات المجهورة الشديدة. كما إنه من حروف القلقلة. على أن تكرار حرف [الخاء] في فاتحة القصيدة، وهو صوت مهموس رخو لا يفسد على الشاعر نشوة الطرب بل يزيد من طرواته، الأمر الذي يزيد في وقفه التأمل التي يسعى إليها الشاعر سعيًا حثيثًا من خلال طريقته الخاصة في افتتاح القصيدة بهذا التكرار لأداه الاستفهام الواحدة التي التزمها..

ولعل هذا الطرب المتزن هو الذي ولد هذا التجانس المعنوي بين كل من النعت «الخود» والمنعوت «الخرد».

وعلى هذا النحو تموج فاتحة القصيدة بحركة حيوية قائمة على نوع من علاقات التداعي الحقة بين كل من حركة سحابة الخلد ورشح العناقيد التي تنمو على جداول النهر المنساب ماؤه من ثنايا الكائنات البكر الحبيسة.

وتسهم العوامل الصوتية في هذه التراكيب الإنشائية لصيغ الاستفهام سواء كنغمة صوتية أم كتركيب نحوي وصرفي وبلاغي علي كل من تعليق الكلام، وتحديد الدلالة المرتبطة بالنداء إلى إقامة حوار مع الشاعر حول الموضوع الذي يعالجه..

إنه -إذن- إنشاء طلبي يسعى من خلاله المبدع إلى مشاركة المتلقي في بناء تصوراته كطرف أصيل في إصدار الحكم الشعري...

وبهذا الأسلوب ينشط الشاعر كلا من ذاكرة القارئ ومراحل تطور النص الشعري في آن.

٤٣ ـ تتشكل قصيدة الزبيري [إلى الشهيد الموشكي] في مقاطع ثلاثة ويعبر الشاعر في المقطع الأول منها عن معنى الحياة في شخص المبدع والعكس، أعني أنه يعبر في المقطع ذاته عن معنى الموت في شخص المتصنع أو المقلد..

بينما يعبر الشاعر في المقطع الثاني من قصيدته عن لون من ألوان التقابل في عملية البناء الخلاق من قبل المبدع وعملية الهدم السلبي من قبل المقلد..

ويأتي المقطع الأخير مخصصا لتطوير لون من المفارقة بين اختيارين: اختيار المجد أو اختيار الضياع..

وتقف صورة الفنان شابا في نهاية القصيدة كدلالة قارة على آفاق الزمن المستقبلي..

وتتخذ أبعاد هذه المقاطع الثلاثة صورًا زمنية متفاوتة، حيث يلف الزمن المطلق -سواء أكان في صيغ الأسماء أم المصادر- مطلع القصيدة بينما يحاط المقطع الثاني في القصيدة بالزمن المضارع الذي ينبثق منه الزمن الآتي في المقطع الأخير للقصيدة..

بيد أن المقابلة بين الصورتين الكليتين لكل من رجل الإبداع الفني في شخص الشاعر المنعوت في القصيدة وصورة الإنسان المقلد.. تشكل في التحليل النهائي للقصيدة ملامح زيد الموشكي كرجل وشاعر عاش واستشهد للتمرد وبالتمرد الخلاق في داخل شعره وخارجه..

وربما كان لهذا المغزى الأثر البالغ في طريقة بناء الزبيري لقصيدته عن الموشكي، وهو أمر قد أشرنا إليه في فقرة سابقة (٩) وكذلك في (١٠)..

٤٤ ـ ولقد بنيت مراحل المقاطع الثلاثة للقصيدة السابقة على النحو التالي:

١- الشعور بالبهجة والدهشة معًا أمام عمل إبداعي خلاق. الأبيات من [١-٤].

٢- محاولة متواضعة لتفسير جمال النظم في القصيدة. الأبيات من (٥- ٨).

٣- رد صفة الإبداع في القصيدة إلى صفات المبدع ذاتها «الأسلوب هو الإنسان».

٤- مقارنة حالة المبدع بحالة بعض المقلدين المتصنعين -الأبيات من (١٢- ١٧).

٥- شكوى المتلقي من مصائب الزمان. الأبيات من (٢٦- ٣٣).

٦- عدم اليأس من مصير الشباب المبدع الأبيات من (٣٤- ٤٠).

ونلاحظ على المبني العام للقصيدة تكرار بعض المقاطع الواردة في كل من دالتي: المتنبي والموشكي. حيث نجد في القوافي أو ما يقاربها العديد من الكلمات التي تسبغ بالصبغة ذاتها في القصيدتين السابقتين وذلك نحو:

«في هم وتسهيد» «معبود» و «تجديد» «السود» «تشريد» و «المواعيد»... إلخ.

ويذكر الزبيري في المقطع الأخير اسم مكان خاص باليمن وهو «ميدي» بالإضافة إلى «الحجاز» و «مصر» كما نراه يشير في الحشو إلى أمكنة مجازية نحو..

«جوف الشعاب» و «آناف الصياخيد».

على أن أسماء الأمكنة الخاصة باللحد والقبور تحتل وضعًا متميزًا في المقاطع الأخيرة أو في الحشو، وهو وضع لا يعوضه إلا كثرة الألفاظ الدالة على الألوان المشرقة..

[«الألماس مبتسما» «ثغرك الخلاب»، «يشع»، «لماعه»، درر»، «زرد»، «أشرقت»، «نور»، صباحا]... إلخ.

وكلها أفعال أو أسماء أو صفات تكشف في حركة إشراقها مراحل تطور الجانب المعنوي المسيطر على صفات الموشكي الروحية كما يلحظ الزبيري في قصيدته حيث نرى -ابتداءً- «مزنة الخلد»، «الجوهر»، «كنوز العقل»، «ونفحة من سماء الوحي»، «والإلهام»، ثم نرى في نهاية البداية عقد در [من] الأفكار المنتظمة السالكة [إلى] سبحات الغيب سلكًا ممدودًا.

وكما بدأ الشاعر قصيدته بنداء خفي عن طريق أسلوب الاستفهام لقارئ مثالي ينقب عن جواهر كنوز العقل، نراه يختتم قصيدته بنداء صريح لقلب شجاع أبي، وتتماوج مراحل القصيدة في بنائها لعلاقات التداعي بين الفاعل والمتلبس بالفعل بين كل من ضميري: المتكلم والمخاطب «الفردي والجماعي».

وذلك على نحو ما نرى في خطابه للموشكي بالبنوة للأشاوس والأهلية للنبوغ والظفر بالمورد.

ثم نراه يربط ذلك بفعل الامتياح لكل رائعة، وسرعان ما يصل إلى ضمير (النحن)..

[يا ابنَ الأشاوسِ أهلًا بالنبوغِ فقد	ظفـرت منـه بِـوْرِدٍ غير مـورود
مـا زلـتَ تمْتَـاحُ منـه كل رائعـة	وَتسْـتقل بإبـداعٍ وتجديـد
لقـد هُدَيْت سـبيلًا طالما عميت	عنهـا قُلـوبٌ أصيبـتْ بالتقاليد
ظَنوا البديعَ جمالَ الشعْرِ فاندفعوا	إليـهِ مـن كلِّ الغـازٍ وتعقيـد]

(م.ن. ص٢٨٨)

وعندما يصل الشاعر إلى مشارف الذروة في بناء قصيدته، نراه يستجمع كل طاقاته الإيحائية، فيمزج المحسوس بالمجرد، والروحي الإلهي بالبشري، وضمائر (الأنا) و (الآخر) ثم يبدأ من جديد نسج حكاية معاناة (الأنا)/ الآخر).

[كأن مقولـكَ الخـلاّب كاهنُـه	مفتاحُ غَيْبٍ عن الإفهامِ موصود
كأنـما هـو يَنبْـوعٌ يفيـضُ لنـا	عَنْ عالمٍ غير محسـوسٍ ومشهود
كأنـما أنـت إذ تُصغـي إلى قَلَـمٍ	موسى يراقبُ وحي الله من عود
وَصَفَت شَعْري، فازدانت غلائله	وكانَ يخجـلُ مـن أذياله السّـود
وَهَكذا القطرة العلياء إذا التمعت	يشـعُ في صفحتهـا كل موجود]

(م.ن. ص٢٨٩)

٤٥ ـ ولم يصف الموشكي شعر الزبيري فحسب، بل نراه يصف شخصه وعالمه الداخلي شعرًا في مواساته له بعد أن هدم الطغيان الحميدي دار الزبيري انتقامًا من كلمات شاعر هدم الهدم أو نفي النفي إذا شئت.

يقول زيد الموشكي:

[لَـكَ رفْـقُ فنـانٍ وصولـهُ مَـاردٍ فتـكاد كالـبُركانِ تَقْتلـعُ الثـرى

كَـمْ مَوقـفٍ لك خالـد هو للعلي مَثـلٌ وللنبـلِ العظيـمِ وللتُّقـي

أيثـور محتـدًا عليـك مهدمًـا بيتًا هـو الرُكْنَ المحببُ والحمى؟

أن يهدمـوا بَيْتًـا فتلـكَ سـجّيةٌ لهموا فقد هدمـوا الديانة والتقى

أو ينهبـوا مـالًا فـلا عَجـبٌ فَقدْ أضحوالصُوصًاللحقُوقوللْعَلي]

(ص٢١٢ زيد الموشكي: شاعرًا وشهيدًا، م س)

إن رسم صورة الصديق في شعر الزبيري –وهي صور معدودة –تفتح المجال واسعًا للتأمل حول عمق الدلالة على نزعته الإنسانية، والتي سبق لنا أن تلمسنا بعض أبعادها في (٢٣) كلون من ألوان التشكيل الشعري عد الشاعر لمعنى البيئة والعصر.. ولعل في وضع الزبيري أسماء رفاقه كعنوان لقصائده التي شاركهم فيها همومهم وأحلامهم خير تعبير عن طبيعة التشكيل الشعري لجمالية المكان ومأساويته في آن.

كما أننا نرى في تضمين الزبيري لأسماء أمكنة يمانية في قوافيه عامة، وفي قافية هذه القصيدة خاصة كـ(ميدي) (اسم قرية كبيرة من قرى اليمن) عاملًا فنيًا يمثل صورة تضاف إلى الصور الأخرى في إبراز دلالة البيئة.

وإذا ثبت لنا أن أصوات الميم والنون واللام والياء وأخيرًا الدال تحظى بأجل نسبة في الاستخدام رويا عند الزبيري في إخوانياته ووجدانياته عامة. ونظرا لما تتصف به هذه الحروف من وضوح سمعي ومن ضعف في السكون فيها، الأمر الذي يجعلها تتصف بشدة الوضوح السمعي ويقربها من طبيعة الحركات مما يدفعنا في النهاية إلى النظر للقافية في شعر الزبيري على أنها تمثل قمة الارتفاع في البيت وبالتالي لا تمثل خاتمة البيت، أو مجموعة الأبيات، بل تمثل همزة الوصل بين كل أبيات القصيدة.

أو بمعنى آخر، فالقافية في شعر الزبيري تعبر عن المعنى العميق الكامن في جوف النص الأدبي.

ولربما كان هذا هو هدف القافية في كل تاريخ الشعر الإنساني على نحو ما يذهب إليه بعض المفكرين في تاريخ الفنون في أن القافية هي التي (توضح عن حاجة النفس إلى إدراك ذاتها، إنها محض ذكرى للروح والأذن اللتين تنتظران عودة الأصوات التي سبق لها سماعها وهي عودة تعي الذات بفضلها ذاتها). (هيجل: فن الشعر، ترجمة (طرابيشي) ص ٩٢ ط ١٩٨١).

وبالتالي فليست القافية –في الشعر الرومانسي بصفة خاصة (هي التي تميز بها نهاية البيت بل نهاية البيت هي التي تميز القافية) (نقلا عن: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب. بنيس (م) ط ١٩٧٩. ص٦٤، ٦٥). ومن أجل ذلك جعل بعض الدارسين الوظيفة الإيقاعية للقافية في (إنها تضبط مقادير الأبيات أو إنها تعد خطواتنا في القراءة) ص ١٠٩(موسيقى الشعر العربي) (د/ شكري عباد: ط٢. ١٩٧٨).

فهل كان وضع الزبيري بعض أسماء أمكنة في مقاطعة الأخيرة في كثير من قصائده يعبر بطريقة شعورية–أو لا شعورية– عن حاجة وعي الذات ليدرك بفضلها كينونته الخاصة كمحض ذكرى للروح التي تعذبت من أجل تجاوز حقيقي للاغتراب الذي عاشه الشاعر ورفاقه في الأربعينيات بالمجتمع العربي في اليمن؟

٤٦ ـ يقدم الزبيري في مرثيته للعلامة القاضي (يحيي بن محمد الإرياني) بمقدمة نثرية تبدو لنا كلوحة قلمية تموج بالأسى على الظروف التي ألمت بوفاة هذا العالم الجليل في عام (التيفوس) الذي أصاب اليمن في مطلع الأربعينيات.

عنوان القصيدة عنوان صريح:رثاء القاضي العلامة يحيى بن محمد الإرياني، رئيس الاستئناف المتوفى ٩ من ذي الحجة ١٣٦٢هـ.

أما المقدمة التصويرية فتبدأ على النحو التالي:

[انطفأت هذه الروح الكبيرة في عام (التيفوس) الذي اجتاح اليمن من أولها إلى آخرها وقد كنت في رعب هذا الوباء المتوحش مسافرا من تعز إلى صنعاء وشهدت في طريقي ضحايا الشعب المنكود تتساقط كالذباب في المدن والقرى دون أن تهتدي إلى شكاة أو تعرف ملاذًا، أو تدري أن في دنيا الناس وراء اليمن السعيدة طبًا وعلاجًا.

وقد كنت اركب على حمار يتسلق بي شواهق الجبال ويهبط بي إلى أغوار الوديان وكنت كأنما أنجو بروحي على ظهر هذا الحمار من مكروب الوباء الزاحف على الأرض، واذكر أنه كان يغمرني شعور متواضع بأن هذا الحيوان الذي امتطيه أعز من راكبه جانبًا وأوفر منه حصانه في الحياة وأهدي صوابًا إلى الرشد!

وبلغت بي جهود الحمار المكافح إلى قمة (سماره) فاستطعت أن استشرف منها على مئات القرى وعشرات الوديان، وتصورت ما يموج تحت بصري من نساء وأطفال وشيوخ وشبان يلفهم الرعب وتشنقهم البلاهة، ويفترسهم قمل التيفوس وتجدل ظهورهم مع ذلك كرابيج الحرس الملكي.

وهالني أن أرى هذه الضحايا البشرية وليس لها حكومة تشعر بمأساتها أو تفكر في اتخاذ إجراء لحمايتها من وحشية الموت الشامل، فقد مرت شهور عديدة على هذا الوباء وهو يحصد حياة الشعب دون أن يجد في طريقه طبيبا واحدا لا في المدن ولا في القرى، إلا أطباء يعدون على الأصابع استقدموا من أوروبا ليعالجوا الأسرة المالكة وحدها فظللت أبكي وأصرخ بحرية على قمة الجبل وعلى ظهر الحمار..

وفي هذا الجو الكئيب وصلت إلى صنعاء وجاء العيد، وجاءت معه وفاة القاضي: يحيى بن محمد الإرياني، وعلى الرغم من أني كنت أحيا في هذه النكبة الشاملة إلا إني لم استطع الانطلاق في وصفها بحرية إذ كنت أخشى بطشا ظالما أعتى وأقسى من التيفوس، وإنما تحايلت على وصف النكبة بصورة عامة ستلمس حرارتها أثناء المرثية (الزبيري: ديوانه م. س. ص٣١٤/ ٣١٦)، ولقد كان الزبيري على صلة فكرية حميمة مع هذا العالم الجليل، وذلك منذ فجر حياته السياسية.. فعندما وضع الزبيري أول نظام للإصلاح الاجتماعي والإداري في عهد الإمام يحيي فأثار ذلك عليه غضب الإمام، فنراه يصدر قرارًا يدين الزبيري وبعض رفاقه (ولكن القرار لم يصدر فقد وقف ضده عالمان من علماء اليمن وهما السيد العلامة زيد بن علي الديلمي الذي كان يرأس الاجتماع والقاضي يحيي بن محمد الإرياني الذي تغيب عن الاجتماع لغرض إضعافه).. (الشماحي: اليمن.. م. س. ص١٨٦) .

ولقد ظل هذا الموقف الشجاع للإرياني محفورا في ذاكرة الشاعر، وهو موقف.. في ظروف اليمن بالأربعينيات يدل على شجاعة القاضي الإرياني ونبله الجديرين بصداقة الزبيري حتى النفس الأخير.

٤٧ ـ ويبدو لنا أن الظروف التي صاحبت وفاة العلامة (الإرياني) والمشار إليها -أعلى- قد أرقت ضمير الزبيري، كما أرقت ضمير بعض رفاقه في مطلع الأربعينيات، حيث إننا نرى (معارضة) أخرى للوضعية المأساوية ذاتها تجري بين كل من (الزبيري) و (الشامي) وزميلهما الشاعر الكبير (إبراهيم الحضراني) وتساق في نسق (المثنيات) (أ ب- أ ب) (ج د -ج د) وهكذا.. وهي من البحر (السريع) الذي يجود بالتجريب في هذا اللون من القافية خاصة في تصوير الانفعالات التي تعتمد على الأفكار المتقطعة والعواطف المضطربة..

وللأهمية القصوى للإطار الفني لتجارب الزبيري الفنية والمعنوية نسوق قصة هذه (المثنيات) كما يرويها (الشامي): أتذكر والحسرة تعصر قلبي تلك السويعات الشاعرة، التي كنت أمضيها في (تعز) مطلع الأربعينات- ١٣٦٢هـ. مع أصدقائي الشعراء والأدباء محمد محمود الزبيري، وإبراهيم الحضراني وزيد بن علي الموشكي وأحمد بن محمد لقمان، وغيرهم ممن قضى نحبه، أو لا يزال منتظرا.

وعندما غاب (الزبيري) وسافر إلى (ماوية) في مأمورية تحصيل.. نظمت مع إبراهيم الحضراني قصيدة شوق نشرت في ديواني: النفس الأول.. فأجاب أبيات أولها:

«نَجْمَان لاحا مِنْ مكانٍ بعيدْ ... يُناجيـاني بالسَـنا الشَـاعر

ثم قال:

تسـلّقا في ربـوةٍ زاهيـة ... لينْظُـرا منهـا جَمـالَ الوجُـودْ!
فصادَفَـا دُنْيـا الـورى دَاميـة ... كالجرحِ والنّـاسُ ذُبابٌ ودود!

وعندما عاد الزبيري وقرأنا القصيدة من جديد ضحك ضحكة ممزوجة بالأسى عند سماعه:

(كالجرح والناس ذباب ودود) وقال: (إنها صورة تثير الاشمئزاز)! قلت: لكنها واقعية فنية رائعة وكانت اليمن -حينذاك- تعاني من كوارث القحط والزلازل و(التيفوس) البلاء المطبق وكان الناس يموتون في الطرقات والشوارع جوعا (الشامي: مع الشعر المعاصر في اليمن، ط (١٩٨٠، ص٢١٩).

حقا إنها السنوات العجاف نفسها التي توفى فيها العلامة الارياني فالصور التي نجدها في مرثاة الزبيري ومقدمته لها هي ذاتها الصورة التي نقرؤها في قوله (دنيا الورى دامية).. كالجرح والناس ذباب.. وهي الصور التي أثارت اشمئزاز الشاعر -فيما بعد- وربما كان ذلك، لما كانت تثيره من ذكريات مؤلمة في نفسه، فالصور الشعرية عند الزبيري ليست مجرد صور من الواقع أو الخيال، بل إنها نسيج كيان نفسي قابل للانفعال الشديد من مجرد استرجاع الصورة لعلاقاتها المأساوية..

والقصيدة معارضة لرائية (المتنبي) في رثاء محمد بن إسحق التنوخي والتي مطلعها:

«إني لأعلـمُ واللبيـبُ خبـيرُ   أنّ الحيـاةَ وإن حرِصت غرورُ
ورأيـت كلاً مـا يعلـلُ نفسـهُ   يتعلـة وإلي الفنـاءِ يصـيرُ

(المتنبي م.س. ص ٥٨)

٤٨ ـ ولقد بني الشاعر هذه المرثية على ست مراحل:

- أثر الكارثة في نفس الشاعر: الأبيات (١-٦).
- خصال الفقيد: الأبيات (٧-١٣).
- الكارثة التي حلت بالشعب والعلم معًا: (الأبيات: ١٤-٣٢).
- مصيبتان: موت العالم وانتشار الوباء الأبيات (٣٣- ٣٨).
- الشعور بالذهول أمام الكارثتين: الأبيات: (٣٩- ٤٤).
- الدعاء للفقيد وطلب السلوان لأولاده: (٤٥-٤٩)

ولقد وزع الشاعر هذه المراحل على مقاطع ستة ختمها بعبارات نثرية تقول (إلى أولئك الأنجال الطهر المناجيب، أقدم هذه الدمعة الدامية المتواضعة التي جرت في آثار ذلك الراحل العظيم وتناثرت من مخالب ذلك الخطب الأليم.. أن جراحنا الفاغرة بالدم لتعزيكم وتدعو لكم بالسلوان).. (الزبيري: ديوانه، السابق، ص٣٢٤)

ويمضي المقطع الأول على النحو التالي:

[شَمْسٌ طواها بليلِ القَبّرِ مَقْدور فالنورُ مُفْتَقَدٌ والصّبْحُ مقبور
وأْقبل العيدُ أعمى غَار ناظره كأنما اللّحْدُ في عَينيه محفور
يَسْعى وَيعْثر بالأكبادُ مضْرَمة كأنها الجمرُ في مَسعْاهُ منثور
رأي الثّرى أدْمُعًا حمرًا فَرق له كأنما الأرضُ جُرْحٌ وهو دكتور
والموتُ يفْتحُ أفواهِ القُبورِ له على الطريقِ فيمشي وهو مَذعور
يَفْتر مُبتْسِما مِنْ قَبحِ طلعتهِ كما تبسّم للأهوالِ سِكَير]

(م.ن. ص٣١٦/ ٣١٧)

ونرى في هذا المطلع توزيعًا دقيقًا لعناصر المقابلة بين شطرتي البيت الأول. مما ساعد الشاعر على خلق انسجام مع حركتي كل من موسيقى المطلع ومعانيه، حيث جاءت عناصر تراكيب المقابلة في الصدور متناسبة التقطيع مع نظائرها في الإعجاز الأمر الذي أفاض الحيوية على كل من موسيقى الإيقاع ودلالة المعاني.

وإذا تأملنا الأصوات مفردة لاحظنا أن تكرار صوت (الراء) وترديده بطريقة متراوحة بين حركتي الكسرة في الصدر وحركتي الضم في العجز قد ساعد على إضاءة الإطار الدلالي المتأزم والحائر بين كل من: صيحة الغريق وأنين المنكسر.

كما تتسم الحركة الناتجة عن توزيع المتقابلين بنوع من التموج النفسي، مما يعرب عن حنين باك على رحيل شمس غابت وسط ليل موحش كليل القبر..

كما كان لترديد الشاعر للألفاظ الدالة على النور المنطفئ في كل من كلمتي (الشمس) و (الصبح) أكبر الأثر في تعزيز الإطارين الدلالي والإيقاعي على حد سواء، حيث أفاد

هذا التكرار تقاربا للنورين: النور الحقيقي (الشمس) و (النور) المجاز: نور العلم كما كان يمثله الفقيد..

ولقد فرضت الضرورة اللغوية في تركيب الجمل هذا السياق نفسه حتى لا يختل الكلام أو تعمى دلالته.

ويمكننا أن نجد في كل من صورتي: (التكرار) الذي جاء في مقام الاستئناف، و (الترديد) الذي صحب معاني المقابلات بالإضافة إلى ما نجده في صورتي (الإيقاع) (البسيط) و (القافية) الراء ذات المجرى المضموم والمردوفة بتعاقب (الواو) و (الياء) ما يعرب عن أهم الملامح النفسية والفكرية للشخصية الإنسانية التي تعبر عنها في حرارة صادقة مرثية الزبيري:

[شمس طواها بليل القبر مقدور   فالنـورُ مُفْتَقَـدٌ والصّبْـحُ مقبـور]

إنها صورة القاضي: عالما وإنسانا، عاش حياته بين المقابلات المستمرة في القضايا العديدة التي لم تفض إلا بعد قياس عقلي عنيف طوي فيه العالم ذو الضمير الحي عشرات السنين من عمره.

وكما صور الشاعر -كما رأينا في (ف ٤٣) صورة الشاعر متمردا في قصيدته عن (الموشكي) نراه يجسد هنا صور العالم الحق على مر الأجيال وذلك من خلال جهد فني يمكننا تلمس أبعاده فيما يلي:

٤٩ ـ تعرب الصور الفنية المتلاحقة في مطلع القصيدة عن حركة تمثيلية توحي بقبح مسعى العيد، الذي صادف قدومه ظهور (الوباء) وموت العالم الصديق.

ويساعد استخدام الفعل المضارع بكثرة في هذا المقطع، الشاعر على تجسيد حي للعيد القادم وهو (يسعى) و (يعثر) بالأكباد، بعدما وصلت إلى منتهى حالتها المضطربة.

وفي هذا المشهد الجنائزي يتلقف الشاعر كلمة دخيلة في المقطع الأخير من البيت الرابع، وهي كلمة (دكتور).. ولقد سبق أن رأينا الاستعمال ذاته لكلمة دخيلة من المجال الطبي في (٢٤).

وفي كلا السياقين نرى الضرورة الفنية والمعنوية (القافية) ورثاء فقيد راح ضحية (الوباء) تفرض نفسها على مجمل الصورة الشعرية المعبرة عن حالة الثرى وهو يفيض بأدمع كالجمر أمام عيد أناس يستغيثون من الوباء الوحشي، كما كانت بلادهم تفتقر في الوقت نفسه إلى طبيب واحد ليضمد جرحهم الدامي.

على أن منظر هذه الابتسامة التي تعلو فاه العيد الأعمى من قبح مقدمه، كما رسمها الشاعر في نهاية المقطع الأول من قصيدته لتقرب مستوى القصيدة من البناء الدرامي ولاسيما في هذا المزج بين كل من الطبيعة والإنسان. يطرح الشاعر من خلال هذه الصورة بالذات وموقعها المحدد نهاية مقطع وبداية آخر -التساؤل حول مصدر الحكمة في الحياة، ويظل البحث عن إجابة لهذا التساؤل المحوري الذي يشد بناء القصيدة كلها..

ونراه يفتتح المرحلة الثانية من مرثيته بقوله:

[ولى عـمادُ الهُـدى يحـي تشـيَعهُ — الدّنيـا بأدْمُعِهـا والعِلْـمُ والنّـور
والشعبُ يطرقُ حولَ النعش مرتئيًا — لـه إلى القَـبر تَقْديـم وتأخـير
مُفَكَرا كيـف يُلقى المجدُ في جدثٍ — وكيـف يُنْبذُ تحت الصخـر نحرير
وكيفَ يَنْشُـبُ نابُ الموتِ في جَبَل — وكيـفَ تَعْلـقُ بالنّجْـم الأظَافـير
وكيـفَ يُدفَـنُ رأسُ مِلْـؤه درر — ومُهْجَـةٌ رُوحها لـلأرْضِ تطهير]

(م.ن. ص٣١٧)

وتستمر حالة الاستفهام القائم بين (الشعب) وروح الفقيد ويعقبها اطراد في الصور الشعرية القائمة على علاقات التشابه من خلال تكرار الشاعر الأداة (كأنه)..

فمصدر الفكر في هذه الأبيات هو روح الجماعة، أما التصوير الفني لهذا الفكر فمصدره الشاعر ذاته.. ويمضي تفكير (النحن) على إيقاع الشاعر الحزين، كما نرى في التناغم القائم بين صيغتي: الفعل (ولى) والاسم (يحيي) في الشطر الأول في البيت الأول من المقطع الثاني وكما نرى في التناغم في حشو الشطرة الثانية من البيت نفسه بين كل من (الميم) و (العين) في كلمتي (أدمع) (العلم).

كما يؤدي الإطار الهندسي للأصوات المعزولة الوظيفة ذاتها وذلك في ما نجده بالشطرة الأولى من البيت الثاني (الشعب) و (النعش)..

ويتجلى هذا التناغم الداخلي الحزين بوضوح في الشطرة الأولى من البيت الثالث حيث تبدأ حركة الأسلوب بالاستفهام -الطلبي- الحواري تدفقها الفياض، الأمر الذي يدفع الشاعر إلى تنظيم حركة التناغم بين الأصوات، على ما نرى من انسجام صوتي بين كلمتي (المجد) و (في جدث).

على إننا نجد حركة التنغيم الداخلي الحزين تتصاعد حتى تصل إلى ذروتها في إطار الشطرة الثانية بكاملها، وذلك في قوله:

[وَكَيـفَ يهدأ قَلْـبٌ منه كأن به لـدِوْرَةِ الدَهْـر تَبْديـل وتغيير]

وتؤدي حركة التعاقب بين صوتي (الدال) و(الراء) إلي تعميق الإحساس بالاضطراب والصراع بين قلب الإنسان ودورة الزمن، وهو صراع صامت ولكنه في الوقت ذاته صراع عنيد، وقد كان ذلك التصوير نتيجة التناغم الخفي في تكرار صوتي (الدال) و (الراء) متعاقبين، فالدال صوت شديد مجهور مخرجه ناتج عن مرور الهواء غبر التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، ثم انفراجهما.. فهو صوت انفجاري مما يؤدي إلى قلة مداه الزمني والراء صوت مجهور وهو متوسط في مداه الزمني الأمر الذي يؤلف تناغما قراره الحزن الدفين..

٥٠ ـ ويقدم الشاعر إجابة عن تساؤله السابق حول منبع الحكمة في الحياة فيخاطب الفقيد بهذا النحو الذي يؤكد دور العالم الحق في حياة الشعب:

[يَحْي مُصَابك هَدَّ الشَـعَب واتحْطمت قُـواهُ وهـو لعمْـري فيـك معـذور
عَلمتَـه الخُلـقُ الاسْــمى وكنَـتَ لـه كمُصْحَفٍ فيــه تحـــذْير وَتبْشــــير
نزهت كفك عن سـحت قد انغمست فيـه الأكـف الاثيـمات المشـاهير
يَـرَوْنَ قطـعَ يَمـينِ اللـصُّ جائِعَـةً وحَـــظَ أيــدْيهـــم لـثّـم وتَـوّقـير
ذَنْـبُ الصَعاليـك مخـزاة ومَعْصيـة وَذنْــبُــهــمْ فيه تَهْـلـيـلُ وتكبير
لا يؤُخـذون بـما غَلـوا ومـا اختْلسـوا كـأنـما الـعـلـمُ لــلإجْــرام تبرير
لله أنْـتَ طَلَبْـتَ المجْـدَ فاجْتَمَعْـت أطـرافُـه واسـتـقـاه مِـنْـك تامور

وَهَـام فِيـك هيامًـا لا هُـدوء لـه كأنـه فيـك مَصْـور ومقصـور
بَنيْـتَ جَنَـةَ عَـدْن بالعَفـاف وَقْـد تَبْنـى جهنّـم للنّـاس الدنانـير
والعْلـم إنْ لم يُطهَـر قَلْـبَ حاملـه مـن الهـوى فهـو تَضْليـلٌ وتَزْويـر]

(م.ن. ص٣٢٠/ ٣٢١)

وفي هذه الأبيات يصل الشاعر إلى الصورة الكلية لشخصية العالم الحق كما يراها مجمدة في شخص المرثي، كما نراه يصل في نهاية الأبيات ذاتها إلى تصور دقيق لدور رجل العلم أو لدور العلم على الأرض وفيما يرغب الناس في إقامة لحياتهم بالعفاف لا بالدنانير أي لدور العلم في بناء (الإنسان) طهارة القلب من الأهواء وإنارة بصيرة الإنسان.

ولقد سبق للشاعر الاعتذار عن الظروف التي أعاقته عن وصف الكارثة التي أحاطت بظروف وفاة العالم كما رأينا في (٤٧).

إنه حقا يتحايل على وصف تلك النكبة بـ (صورة عامة) وكعادته نراه يقدم أبعاد الصورة الحسية في بضعة أبيات ثم يصعد إلى آفاقها المعنوية الغائرة في صميم العالم وأعماق كينونته الإنسانية الرحبة.

[رَقّتْ لنا الحربُ لم تُقْلقْ مَضَاجعَنا فجاءنـا أجَـلٌ في السِّـلمَ مقْـدور
لا تَتقِيـه حُصـون في شـواهقها ولا تقاوُمه السـُبل المَسـاعير
وليـس تُثْنيـه أظفـار مُدرّبـة أو مَدفع في خـدودِ الطفل منثور]

(م.ن. ص٣٢٢)

وهذه الصورة العامة للنكبة سرعان ما نجد آثارها تضغط بشدة على وجدان الشاعر وأعصابه؛ حيث تعلو نغمة الأسى لتبين عن موقف الشاعر المتأزم، كما يدل تكرار صوت (الراء) في الشطرة الأولى وحركة حرف (اللام) في الشطرة الثانية من البيت الآتي، مفصحة مع صيغ التراكيب اللغوية عن غاية الشاعر الذي يصارع الأهوال دون جدوى:

[مَرَرْتُ في مَعْـركِ الآجالِ مُرتَجِفًا كأنني من ذُهـولِ الرّعْـبِ مَمْرور
مَسْتَسـلمًا للرّدى في قلب جحفله دمي حـلال وروحي فيـه مهدور
تَجَهَـم الليّـلُ في وَجْهـي وماطلني كأنني المتنـــبي وهـو كافــور
طَالت بنا الأرضَ والساعاتُ واتصلتْ وَضَـاع في أنمُلـي عَـدُّو تقدير
وإنمـــا الدهـــرُ أوْرَاقٌ مُـزَوّرَةٌ وَرَأينـَـا فيـــه تزييـفَ وتَغْريـر
تجْـرى على صَفْحةِ الدنّيـا هيَاكلُنا كَأنهْـا تُرّهــــات أو أسـاطير]

(م.ن ص٣٢٣)

وهكذا تندمج في المرثية معركة الأجيال في عالم طالت به الأرض والزمن واتصلت فيه عقد الأجيال التي يمثلها في ختام القصيدة أنجال الفقيد.

وعلى قدر ما تفصح قصائد الشاعر التي صور فيها الشخصيات القريبة إلى نفسه عن عالم التغريب تعرب أيضًا عن ملامح عميقة من محاولات التجريب الفني وكأن شخصية من تلك الشخصيات تحتل جانبًا لصيقًا وعزيزًا من جوانب الحياة الإنسانية للشاعر، الأمر الذي يجعل من شخصية العالم في قصيدة الزبيري قريبة الصلة في قسماتها النفسانية بشخصية الزبيري ذاته.. وذلك مثلما مثلت له صورة الشاعر متمردًا في قصيدته (إلى الشهيد الموشكي) بعض بصماته الفنية والنفسانية على السواء..

٥١ ـ لشاعرنا الكبير الأستاذ الزبيري مجموعة من القصائد الوجدانية، التي يعبر بها الشاعر عن ذاته بطريقة خفية، غامضة وهي طريقة تعتمد على تكثيف الصور الفنية عبر رمز ما، يحاول الشاعر فيه تجسيد أهم الملامح الخاصة لذاته، كنموذج متميز..

وتستطيع أن تتلمس أهم القسمات النفسية لموضوع القصيدة من خلال السمات الخارجية، التي يقدمها لنا الشاعر عبر هذا الموضوع الشعري المعادل -في نموذجيته- لذات الشاعر ولموقفه الحضاري العام..

حقًا لقـد كان الزبيري ـ كشـاعر كلاسـيكي جديـد ـ ملتزمًـا بعدم المحـاكاة التامة لأغراض الشعر العربي القديم أو لأساليبه التعبيرية العامة..

كما لم يساعد الموقف الأدبي ذاته الشاعر التعبير عن معاناته الفردية جدًا – كالشعور بالتفرد –مثلا– تعبيرا عاطفيا مشحونا ببعض الخيال –أو الوهم– عن أن ينسى دوره التاريخي الذي فرضه الشرط الاجتماعي عليه فرضا..

من أجل ذلك، نرى الشاعر وهو يبدع، نموذجًا فنيًا –ليحل محل شخصه– هذا النموذج، هو (الطائر البلبل) في الغالب –رمز التفرد والعبقرية في مجال النغم وسط كل الطيور في منطقتنا العربية، وكثيرا ما نسمعه يتغنى بهناءة الطير الطليق في عالم الفضاء، موازنا –بالطبع– بين حالته وحالة الآدمي على الأرض الضيقة، التي جعلته يعدم الأمن والاستقرار..

حقا إن في شق الطائر الفضاء الرحب، بحرية، لا تعرف الحدود، وتقيده في الوقت ذاته بعش صغير بين الأغصان أو أعالي القمم، شعورًا جماليًا ربما لا ندركه إلا لحظة شعورنا بالقيد..

ونرى الشاعر يفتتح قصيدته الجميلة (حنين الطائر) قائلًا:

[أمــــــلٌ غـــــيرُ مــتـــاحُ   وفــــــــؤادٌ غـــــيرُ صـــاح
أنــا طَـــيْرٌ حَـطَــمَ المقـدو   ر عُـــــشَي وجـنــاحـي
وَرَمــــــــاني في نـــثـــارٍ   مـــن دمـــوعـــي ونُـــواحـــي
وحُـــــطـــامٍ مـــن بـقـايـا   وطــــن غـــير صِـــحَـــاح]

(الديوان ، ص ٢٢١)

ثم يبدأ الشاعر في رصد ألوان المفارقة بين العش المحطم –بيته الخاص– وبعض حطام من بقايا –(وطن) ويأتي دور (الحنين) والشعور بالتفرد..

[في سوى عُشَي لا تزال(*) أُضواءُ الصبَّاح

كُنت أرويها بمنْقاري مِنْ شِعْرٍ قَراح

(*) وتروي «لا تنزل» في كتاب المقالح: الزبيري ضمير اليمن الثقافي م.س. ص ٣٢.

كُنْتُ أعْجوبَة دَهْري في نشَاطي ومراحي

بَين أَطْيارٍ بليغات وأفراخ فصاح]

(م.ن ـ٢٢٤)

ونشعر وكأننا في روضة من رياض الشعر واللغة، حيث تتكاثر التعابير الدالة على عالم اللغة (غير صحاح) والبلاغة (بليغات) واللغة والشعر معا (شعر قراح) و (فراخ فصاح) ويتوغل الشاعر وسط حديقته الغناء من خلال إعادة الحياة لصيغة المصدر (الامتياح) والتي تصدر منها صيحة التوجع من حالة الشعور بالانقطاع، والعجز عن مدد الأهل والأحبة:

«آه لَوْ اجْتَذب العُشَ بحبلِ الإمتياح

آه لو يمحوَ مسافاتُ النّوى والبعدَ ماح» (م.ن. ٢٢٥)

ويرصد المقالح أهم سمات هذه التجربة الشعرية لدى الزبيري في قوله: وفي قصيدته (حنين الطائر) يصل الزبيري إلى قمة إبداعه الشعري،حين يستخدم المعادل الموضوعي ويوفق بنجاح في المزج بين المستويين: الواقعي والرمزي من خلال استعراض مأساة الطائر المستباح الوكر الذي يرى في مأساته، مأساته هو، وفي تشرد ذلك الطائر واحتراق عشه تشرده هو واحتراقه في جحيم النفي والغربة واحتراق وطنه في جحيم النكسة (الأبعاد الموضوعية م.س ص١٣٤).

ويمكننا تلمس أبعاد التجربة الشعرية ذاتها من خلال البناء الفني المشابه في قصيدته الشاعر (البلبل):

[بَعَثْتَ الصبّابةُ يا بْلبُلُ ... كأنكَ خالقُها الأول

غَنَاؤك يملأ مجْرى دمي ... وَيفْعل في القَلْب ما يفعل

سَكَبْت الحياةَ إلى مهجتي ... كأنك فَوق الربّى مَنهْل

ترتل فَنَ الهوى والصِّبا ... شَجيًا وإن كنت لا تعقل

وما الحُبُ إلا جُنونُ الحياةِ ... وجانبها الغامضُ المشكل]

(الزبيري: ديوانه، ص ٤٣٩)

وهكذا ينتقل الشاعر برمزه -في تماس مع الواقع- باطراد منتظم،حيث تملأ ترنيمة البلبل قلب الشاعر عشقا وصبابة، بما بعثه في القلب من شجن، كما تبعث الحياة بالقوة، أو بالفعل، وعلى هذا النحو تجري مسيرة الحياة والهوى، من خلال نسيج غريب، يمزج فيه اللامعقول بالمعقول والغامض بالواضح، وكأن الحياة أو الحب -لحظة الصبابة درب من دروب الجنون.

ولكن ما أقسى تلك الحياة التي يصورها الشاعر في أسى بالغ!!

٥٢ - ويقدم الشاعر لمقطوعته [ببغاء بهاوليور] بقوله:

[تكثر في [بهاوليور] إحدى إمارات باكستان، الببغاوات، يلاحظها المرء في الجو، وعلى الشجر ترقص، وتصيح، وتمرح، وتعابث أسرابها من غصن إلى غصن، ومن مزرعة إلى مزرعة، ولها كتبت هذه الأبيات:

[غَـرَدي أو عَرْبدي مـلءُ الفَضَاء	**واعـزفي ما شـئت مـن فـن الغناء**
وانـزلي في أيّ وكْـرٍ وارفٍ	**عنـد أي المعجبـين القدمـاء**
قَبْـلي أيّ حَبيـبٍ وارشـفي	**مـلء منقـارك مـن عذب السـماء**
لَـنْ يظـنَّ النـاسُ فيكِ السـوَء أو	**يحسـبوا فعلـك فعـل السـفهاء]**

(الزبيري نقطة في الظلام، ص ١٦٦)

وليس رمز تلك [الببغاوات] في حاجة إلى تفسير أو تأويل، وعلى الرغم من دلالة الرمز على هذا العالم الأخرس، الأبله، المجنون، والذي يعادل مناجاة الشاعر للبلبل في القصيدة السابقة.. مع أنها لا تفعل -فإن الرمز في حد ذاته- يعني تصوير الواقع عبر حجاب شفيف، يزيد وقع رونقه النفسي في ذهن المتلقي.

ولعل الشاعر، قد وجد -في غربته التي زادتها حواجز اللغة - في هذا الطائر بعضًا من ألوان سلوى النفس، فإن منظر الكائن الحي الذي يريد أن ينطق، فلا يمكنه إلا أن يلفظ ببعض الأصوات التي لا معنى لها، قد خففت عن الشاعر إحساسه بالعجز المطلق على التجاوب، الذي كان يدركه في الغربة.

ومن أجل ذلك، ظل الشاعر متشبثًا بصورة هذا الطائر الغريب وبهمسات أصواته المتقطعة، وهو ما يعبر عنه في أسى حقيقي في قصيدته «ضجران» بقوله في مقدمتها النثرية:

[تعودت في بلدة «بهاوليور» أن أخرج في الصباح مبكرا إلى ضاحية البلدة، حيث المروج الخضر، يتخللها نخيل باسق، وأشجار وارفه الظلال، وتملأ أجواءها الببغاوات، كعادتها، فبدت هذه الضاحية مقفرة موحشة، وعدت إلى مقري فكتبت هذه الأبيات».

ثم ينساب النغم في إيقاع هادئ وديع، يشمله بحر المتقارب تدعمه تلك القافية التي تكاد تتحرر من أعباء كثيرة سواء حركة الروي النادرة «تاء التأنيث المكسورة»

ويعبر الشاعر عن لحظات الضجر وهو في غربته الرهيبة في النص الآتي:

[ألا يا أيها الببغاءُ حُييتِ وأكْرُمتِ ... أتينا الروضَة الغْنا وبُغيتنا بها أنتِ
فما طَوَقَتِ في أجوائها الفيحاء ولا طرحتِ ... ولا غنّيتنا صوتا ولا شُلْتِ ولا جُلْتِ
لماذا لم تكوني اليومَ نَشْوى مثْلما كُنْت ... وأين رياشـك اللائي بفتنتَهـا تَلفّتِ
وحلّقت بها في جوٍّ من شئتِ وسيطرت ... أنائمةٌ وفي جنبيك عاصفة تحملتِ!
أكسلي والرياح الهوج طَوعُكِ حيثما رحتِ؟ ... أغاضبة على الفردوس من زَهْرٍ ومن نْبتٍ؟
وقد سوّى لكِ الخالقُ دنياك كما شئتِ ... فَكْم سُحْبٍ ترشَفْتِ وكم نهرٍ تذوَقْتِ
وكم دوح حكمتِ به الطيور وما ترفقت ... ظلمت الأبرياء به وفُجِّعْتِ ورُوِّعتِ
وعانقتِ الأخـــلاء وراقصـتِ وقَبْلـتِ ... أما يَكْفيكِ يا حسناء وفي الفرْدوسِ ما نِلْتِ
ولو كنتِ لحــواءَ نُسْبِتِ أو تحرّرْتِ ... لقلنا قَدْ وَرَثْتْ الطْبعّ مِنْها أو تَعَلْمَتِ]

(الزبيري نقطة في الظلام، ص ٨٧-٨٨)

يا لها من أسطورة للغريب، والتي لا ندري معها، أكنا أمام مسرح الطبيعة الحية في شكل ببغاوات، أم كنا أمام التطور التاريخي للبشرية، وهل هذا الضجر المنثور. في ثنايا الكون؟ أهو ضجر الشاعر أم سأم عصره.؟

ويكشف الناقد عبد الودود سيف بعض جوانب التجربة الأدبية للشاعر قائلا: [يحاول -أي الشاعر- إن يبحث عن السبب الحقيقي لظاهرة التخلي عن الأفضل، إلى

ما هو أسوأ، وللتضحية بما هو معلوم، بمقابل ما سيأتي في ظهر الغيب، فلا يجد أكثر من التفسير الديني للظاهرة، والمتمثل بقصة [فضول حواء] الذي ترتب عنه خروجها -وآدم- إلى عراء الحياة]. (عبد الودود سيف: شعر الزبيري في الباكستان، مجلة اليمن الجديد، العدد ١، ٥ ١٩٨٥، ص ٣٦).

ولا شك أن في هذا التحليل الكثير من التبيان للتجربة التي يعرب عنها الشاعر في رؤيته الأصيلة ونسقه التعبيري المرن..

ولكن بقية إضاءة النص تظل قائمة على الاحتمال الذي جاء ضمن بقية التحليل ذاته..[إن هذه القصيدة تلقى -ربما- بعض الأضواء على الدوافع التي حدت بالزبيري لرفع صوته- المناقض لطبيعته المعروفة- في قصائد [الشكوى] باستجلاء فكرة الموت، كنوع للخلاص، كما تجعلنا نفهم حقيقة الدوافع التي حدث به أيضا للتفكير في [المغامرة] من أجل الخلاص، كنوع من ردود الفعل الطبيعية، لظروف المعاناة الخاصة، التي حاولت، فيما حاولت أن تستلب منه حقيقته كإنسان]. (م.ن. ص٣٧)

ولكننا سنجد في بعض شعر الزبيري، ولا سيما قصيدته المتكاملة البنية والدلالة معًا [الحنين إلى الوطن] ما يعبر عن مكانيزم الأفعال ذاتها،مع ميل واضح إلى المغامرة، حيث نراه يطلب من [الريح] وقودًا لهذه المغامرة وذلك على ما سنوضحه، ولقد نظم الزبيري قصيدته هذه في فترة مبكرة على قصيدته [ضجران].

٥٣ - ولعل حوارية الشاعر في قصيدته [العجوز وعسكري الإمام] تمثل -في مجمل دواوينه -نمطًا فريدًا من أنماط التجريب الفني لديه.

وعلى الرغم من أن هذه الحوارية -على حد قول صاحبها [من قصيده ضاع معظمها]، فإن روح العمل وجوهره الأصيل ظل حيًا داخل نطاق هذا الحيز المحدود.

أننا لنشعر شعورا واضحًا، بأن تجسيد الشاعر لمعاناة المرأة الريفية العجوز، تجري -أيضا- في محازاة لمعاناة الشاعر نفسه، وقت أن كان دائم البحث عن استقرار ما ، وكأنه كان يخشى حقا هدم بيته الذي انتقم منه الإمام- بعد خطبته الشهيرة عقب رفض مشروع الإصلاح الاجتماعي والإداري.

هذا السعي الحثيث للاستقرار والأمن كان هو مبحث الشعب كله، كما كان في الوقت نفسه، وسيلة الإرهاب الرئيسية في يدي السلطة المبادة، على الرغم من أنه لم يزد عن قيمة قبر مظلم.

وعلى هذا النحو يصور الزبيري بعض مشاهد المأساة:

المرأة:

[ماذا يردون مِنْ جوعي ومسغبتي ... إني لكالحملِ المشوّي بينهم
يطْلبونَ زكاةَ الأرضِ؟ أليس بها ... ألا الحمام وإلا الجمر والرخم
أَمْ جزْية الكُوخ لا كَانَتْ جوانبهُ ... السوْداءُ، ولا نَهَضَتْ في ظُلمهِ قَدم
أم قَيمْة القبرِ قَبلَ الموتِ واأسفاه ... الكوخُ قَبْري فما للظالمين عموا؟]

العسكري:

[إني إذن رَاجعٌ للكْوخِ اَهْدمه ... يا [شافعية] أن الكَذَبَ دَأبْكمو]

(الزبيري ديوان، ص ٤٢٦)

إن [هم] العجوز الريفية يمضى في خط متوازٍ مع نفس الخيوط المعقدة التي تصور [وهم] العقلية المتسلطة بأمراض طائفية بغيضة.

على أن المغزى الرئيسي لهذه الحوارية في ديوان الزبيري ليتمثل فيما تكشفه عن مدى محاولة الشاعر للتجريب الفني في إطار أكثر موضوعية من إطار القصيدة الغنائية، والتي حاول تجاوزها كذلك. فما قدمه من معالجة تعتمد على بلورة المعاناة الفردية، كما سبق إن رأينا في قصائده «ضجران» و «البلبل» وغيرهما وجميعها محاولات تهدف إلى ما كانت تهدف إليه حواريته من تعبير يدل على [تململ الشاعر من إطار القصيدة الغنائية، وطموحه إلى التناول الدرامي]. (المقالح: الأبعاد الموضوعية، ١٢٣).

وعلى أية حال، فإن هذه القصيدة -أو ما بقى منها- تحمل في ثناياها، دلالة خاصة على ما كان الشاعر متوجهًا إليه في توظيف موهبته الأدبية الكبرى، فلم نجد حوارية -أو مشروع عمل درامي- حول: [قيس وليلي] أو [قيس ولبني] كاجترار للتراث،

بل -كانت [العجوز والعسكري] تكملة أو قراءة جديدة -لتراثنا من أساطير العسف الشرقي المكشوف والمستتر على السواء.

٥٤ ـ ومن خلال الرد على رسالة لأحد معاصريه، من الذين يهيبون بالشاعر أن -على حد قوله- [يولي النواحي الاجتماعية شطرا كافيا من اهتمام الشاعر، فإنها ـ فيما أحسب ـ سبيل غير مطروق في بلادنا ونحن في أمس الحاجة إلى معالجتها..] (ص١٤ من مقدمة ديوانه «نقطه في الظلام» يرد الشاعر على نوع من الحذلقة الأدبية التي (تنفش) دائما ريشها الناعم النظيف -من فراغ العقل والضمير- أمام المرهقين ضمائرهم بأعباء الفعل الصادق الصامت.

وسيكون رد الشاعر، جزءًا مكملا من مضمون قصيدته التمثيلية السابقة، كما أن الرسالة -ببساطة- خير وثيقة عن ضمير المثقف العربي الشريف في عصرنا:

يقول الأستاذ الزبيري ردًا على نصائح بعض منظري أدبنا العربي الحديث:

[سيدي الأديب الألمعي النابه الصيت.. حيا الله عبقريته النادرة -وبارك لنا عمله وأدبه، وجعله قرة عين لأمته.. تلقيت كتابك الواصل إلي بواسطة صديق الجميع ومن أعجب المصادفات أن الأقدار شاءت أن تسخر مني، وأن تهزأ بحياتي فلم يصل كتابك عمق الهوة، التي تفصل بيني وبينك، فلم يصل كتابك إليَّ إلا في الوقت الذي كنت تربعت على إمارة سوق الواجبات، في سوق الأحد بوادي من أودية [الشرمان] بقضاء [ماوية] ولما لمحت الكتاب، وعرفت العنوان، شعرت بهزات عنيفة، كانت نتيجة محتومة للصراع الفجائي الذي حدث عندي، بين الحياة ولغة الموت، وبين الخواطر الاجتماعية الحكيمة ، وضوضاء السوق [الشرمانية] المضحكة.

وقد ترفقت بأعصابي، وخبأت الكتاب في حقيبتي وأرجأت الاطلاع عليه إلى فرصة أخرى، كنت في ذلك الحين مأمور سوق واجبات [الشرمان]، ومعنى ذلك أني قائد لثلة من الجيش، والحرس الملكي في المعركة التي تدور كل سنة، على الأقل، بين الأمة والحكومة، في سبيل تحصيل ضرائب الزكاة من الفلاحين الضعفاء، الذين لا يقابلون جيوش الزكاة الجرارة إلا بالدموع.

وقد تعلمون يا عزيزي، أن قائد الجيش يجب عليه أن يخدم التعاليم التي يتلقاها من الجهات العليا، ولو كانت تعاليم وحشية بربرية.

وقرأت في كتابك إنك تريدني أن أطرق الشئون الاجتماعية، وإن أثير النعرة القومية في الأنوف اليمنية الشماء، ولم تدراني إذ ذاك احتل منصب المعول الهدام لبقية الرمق المتردد في العظام النخرة، والأشباح الخاوية.

ألم أقل لك أنها سخرية القدر التي ألقت هذه الأضحوكة، وإلا فكيف هذا يا عزيزي.

ورأيتك تهنئني على المنصب الأدبي الذي احتليته، وتمتعت به، في ظل العرش المجيد، حياك الله، ولم يدر بخلدك، أننا كنا نعزي أنفسنا على تلك الحياة الشنيعة التي تضطرنا لأن ننتزع اللقمة من حلوق الجائعين باسم الزكاة، أنهم حلقوا في أديم هذه الرقعة اليمنية المشئومة!!] (م. ن ص ١٥).

٥٥ ـ ونود أن نطرح سؤالًا: أخيرًا، قبل تناول قصيده الزبيري[الحنين إلى الوطن] بالتحليل من جانبي: التغريب والتجريب الفني.

هذا السؤال هو: إلى أي أصل يمكننا مقارنة أسلوب الشاعر في تجاربه الشعرية الوجدانية؟!

فمن الواضح أن النزعة الذاتية في شعر الزبيري تتسم بسمات متميزة، سواء أكان ذلك في الموضوع أم في طريقة معالجة.

فالترميز من خلال [الببغاء] – لا الكروان – رمز فريد إلى حد ما في التجربة الرومانسية الشعرية في أدبنا الحديث والمعاصر؟

كما أن تفصيل الشاعر وطريقة أطراده في بناء الصور الفنية، –أي بمعنى موجز– حبكة القصيدة الوجدانية، لديه تتميز بنوع من الوحدة الفنية، هي بداية الصورة –منذ قراءتنا للتراكيب اللغوية في البيت الأول، وكأن القصيدة عنده، تطوير متعاقب لجملة ممتدة، ثم نراها تتعقد، ببعض أنواع الحذف أو الإضافة، أو التوابع، لكي تنتهي بقفلة معينه، لا بمجرد توهيمة عاطفية أو تداعٍ ما.

حقًا أن ثمة نتاجًا غزيرًا لموضوع وصف [الطائر] عموما، و[العصفور] و [البلبل] و[الكروان] خصوصًا، ابتداءً من القصائد الأولى لشعراء مدرستي: «الديوان» و «المهجر» وذلك -مثلا- بعدما ترجمت قصيده «شيلي» «إلى القبرة» بين الأعوام [١٩١٣-١٩٥٠] [سبع مرات، وقصيده [كيتس]...[انشودة إلى عندليب].... ترجمت مرتين. وقصيده [ورود زورت] [إلى قبرة] ترجمت في مجلة أبولو [١٩٣٤].

وقد سميت أغنية في العربية مبكرا [سنة ١٩١٠] في قصيدته [العصفور] التي كتبها أبو شادي وهو طالب ضمن [قطرات من يراع]» (الترجمة ولغة الشعر الرومانسي : محمد عبد الحي: مجلة [فصول] العدد (٤). القاهرة. ١٩٨٣. ص١٧).

وتذكر الدراسة ذاتها، أن قصيدة [شيلي] [إلى قبرة] قد تركت أعظم الأثر -في فترة مابين الحربين- على تطور القصيدة العربية الرومانسية، وذلك مع القصائد الأخرى المتصلة بها عن: [رمزية الطير وذلك كمركز لعملية التمثيل المعقدة. وبوصفها نقطة تحول] «م.ن». ص١٧٦.

ولنرجع إلى السؤال المطروح سابقًا، حول مدى صلة شعر الأستاذ الزبيري بهذه الحركة الشعرية الرومانسية في الأدب العربي الحديث.

لقد كانت -على الأقل- صلة الشعراء العرب باليمن منذ مطلع الثلاثينيات بالشعر الرومانسي- ولاسيما شعر [الشابي] على نحو ما تحدثنا بعض مراجع تاريخ هذا الأدب -صلة متينه.

ومعارضة بعض الشعراء العرب باليمن لبعض قصائد [الشابي] مشهورة. ويحتمل كثيرًا - عند البعض- أن يكون[الشابي] قد قرأ. [النسخة الأولى لترجمة [على محمود طه] الشعرية المبدعة [إلى قبرة].. على أية حال، ينبغي التأكيد على أن الغنائية الواضحة، والإيحاء ذا الطبيعة الرمزية الملائم لقصيده [شيلي] قد أصبح خلال عشرين عامًا، من التجريب السابق، الملمح السائد للقصيدة، إن قراءتنا لقصيدتي [جبران] و [الشابي] تلفتنا إلى أن شيئًا ما قد حدث للغة الشعر العربي، إنها أصبحت تتلاءم والاتجاه الرومانسي (م.ن ص ١٧٦).

ولا يمكننا في النهاية – والحالة هذه إنكار تأثر الزبيري بالتيارات الشعرية التي سادت بمصر، ولا يمكننا– في الوقت ذاته– إلا أن نؤكد على أصالة مصادر الإلهام الشعري للزبيري في هذا التيار الشعري الذاتي. ولا سيما أن أغلب المصادر والمراجع التي درست منابع الإلهام الشعري –الفصيح والعامي– نؤكد للباحث اتساع وعمق رقعة الإبداع الشعري في تاريخ الأدب العربي باليمن.

وإننا لنلاحظ في هذا المجال بعض وشائج القربى بين التكوينات الموسيقية في قصيدة شاعرنا [الزبيري] [حنين الطائر]، والتشكيل الموسيقى في بعض الأشكال الأولية –المؤسسة لفن الموشحات. (انظر: محمد عبده غانم: شعر الغناء الصنعاني ص٨٠، ط دار الكتاب اللبناني. بيروت. (د.ت).

حيث يعلو –مثلا– التقابل في أواخر المقاطع في مطلع القصيدة عن تأثير الإيقاع، شأن الشاعر في ذلك شأن صنيع الشاعر الشعبي، وذلك على ما نرى في قوله:

[ليتني أخسر نصف الروح في جرعة راح]

[آه لو يمحو مسافات النوى والبعد ماح] (الزبيري نقطة في الظلام، ص ١٦٦)

حيث نرى انحراف الإيقاع [م. المرمل] وموسيقى الحشو نحو التلوين في الشعر الشعبي باليمن.

ونلاحظ الأمر نفسه في كل من قصيدتيه «ضجران» و «البلبل»، والتي تؤدي التقسيم المتفق للمقاطع في شطره على حده نوعًا من انسياب [الأزجال] الشعبية علي نحو ما نري في النص الآتي:

[هـدُوؤك في طيـة مرجـل ... وريشـك مِـنْ تحتـه مشـعل
خَفَيـفٌ عـلى الغصـنِ لكنـما ... فُـؤَادَك مـن لوعـةٍ مُثْقـل
أنينـك يَنْسـابُ بـين الغصونِ ... كما انْسَـاب مِنْ نْبعـِهِ الجدول
ويسرى إلى القلبِ مسْرى الحياة ... وفيـه مـن الوجـد مـا يقتـل

حَبيبكَ جَارُك بَيْن الزهّورَ   وبينكما دَوحَــة تَـفْـصَـلُ
أفي عَالمَ الطير لـؤُم الوشاةِ   ومن يتجسس أو ينقل
ألا أيها البلبلُ العبقري   والصادحُ المدرة الفيصل
تَنْفس فأنفاسك الخالدات   روح الريّاضِ التي ترفل
وأنت السّعيدُ الوحيدُ الذي   حباك الزّمَانُ بها يبخل
وَتْنشد وحدك ما إن تحس   بمن يحتفي بك أو تحفل
وتأبي التصّنْع بني الجموع   وإن صفقوا لك أو هللوا]

(الزبيري ديوان ، ص ٤٤٢)

وعلى هذا النحو تنساب الصور الفنية مع انسياب الحركات السمعية من خلال تراكيب لغوية تميل إلى اللغة الأدبية شبه الشعبية، التي تنحدر مع انحدارات وجدان الشاعر ومدى تمكنه من التصرف في الطاقات الإيحائية للألفاظ الشائعة.

٥٦ ـ لعل في دراسة معارضات الزبيري للشعراء العرب القدامى والجدد، دراسة إحصائية تطبيقيه، ما يعرب عن أهم سمات أسلوب الشاعر وبناء قصائده على نحو يوضح مدى تنقية الزبيري لتراثه الشعري، وموقفه العام: سواء أكان نبذًا أم تكميلًا أم ما يعد بمثابة قراءة جديدة للتراث من وجه نظر شاعر كان موقفه المبدئي -المعارضة.

ولقد أعاد الزبيري، قراءة بائية [الأعشى الكبير] التي مدح فيها سادة نجران من بني الحارث بن كعب والتي يقول مطلعها:

[ألم تنه نفسك عما بها   بلى عادها بعض أطرابها
لجارتنا إذا رأت لمتى   نقول لك الويل أنى بها]

(ديوان الأعشي: تحقيق: محمد حسين. ط ١٩٥٥. ص ١٧٢)

ولقد قلب الزبيري موضوعها رأسًا على عقب، فحولها من قصيده لهو ومجون وبعض مديح، إلى موضوع حماسي خالد، وإن ظل محتفظًا بهيكلها الخارجي [الوزن: المتقارب والقافية] وذلك في أحدى معلقاته لهذا العصر:

[خَرَجْنا من السـجنِ شم الأنوفِ كـما تَخْـرجُ الأسـدُ مـن غَابهـا]

وكما قلب الشاعر [بائيه] الأعشى. قلب [ميمية] شاعر النيل [حافظ إبراهيم] من موضوع رثاء [لمصطفى كامل] إلى [ميمية بعث].

يقول حافظ:

[طوفوابأركانِهذاالقبرواستلموا وأقضوا هناك ما نقضي به الذمم]

ويحتفظ الزبيري بهيكلها الخارجي [الميميه المضمومة] و[البحر البسيط] وينشد أمام أول اجتماع عام لحزب الأحرار اليمنيين بعد عام [١٩٤٣] إحدى معلقاته الأخرى:

[سَـجّلْ مكانَكَ في التاريخ يا قلمُ فَهَـا هُنـا تبعـثُ الأجيـالُ والأمم
هنا القلـوبُ الأبياتُ التي اتحدت هنا الحَنانُ، هنا القربي، هنا الرحَم
هنا البَراكـينَ هبّتْ من مَضَاجِعهَا تطغى وتكتسـح الطاغـي وتلتهم
لسـنا الأولى أيقظوها من مراقدها الله أيقظهـا والسـخط والألم]

(راجع: المقالح: الأبعاد الموضوعية. م.ن. ص ١٤١)

وكما يلاحظ المقالح، مستخلصًا سمات المعجم الشعري للشاعر من خلال أسلوب المعارضة ذاته.

[ذلك هو معجم الزبيري المشترك، فيه نفحات أول القرن، ومن نفحات منتصف القرن]. (الأبعاد الموضوعية، ص ١٤٢)

ويمكننا أن نقدم قصيدة الزبيري الشهيرة«رثاء شعب» والتي تقول في مطلعها:

[ما كنت أحسـب أني سوف أبكيه وإن شـعري إلى الدنيـا سـينعيه]

ديوانه (٣٧٢)

بمثابة معارضة لقصيدة الشاعر الكبير «عبد الرحمن شكري»: المؤسس الحقيقي للحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث كله –«إلى المجهول».

ومن المواضيع المشتركة بين القصيدتين -بالإضافة إلى الوزن [البسيط] و «القافية» البائية لموصولة بهاء» -هذا الشوق الجارف مع شيء من الأسى العميق لاستكشاف آفاق الغد:

ويقدم الزبيري لقصيدته بقوله:

[بدأت المرثية على أثر مصرع الثورة اليمنية الدستورية عام ١٩٤٨م وأنا مطارد في الهند، هارب من البشر، محظور على ظهر الأرض، أسمى مسجل في القائمة السوداء بمصر في عهد فاروق، فلما سقط الطاغية، وحررتنا ثورة ٢٣يوليو، أتممت المرثية الضارية في حدائق قصر المنتزه بالإسكندرية، بعد أن أصبح ملكا للشعب. وبذلك تحول القصر الباذخ وجنانه الفيحاء بفضل الثورة المجيدة، من محراب، تعبد فيه سلالة الملوك وتتولد عناصر الفساد، وتلعب، وترفع إلى ساحات يجلدها فيها الطغاة، وتسحبهم فيها لعنات الشعب على وجوههم]. (الزبيري، ديوان، ٣٧١).

وتشمل هذه القصيدة الجيدة على وجه الخصوص، على نوع من المعارضة الشاملة لنزعات متعددة في حركة الشعر العربي المعاصر.

وذلك بدءًا من ريادة عبد الرحمن شكري لحركة الشعر الوجداني العربي، ومرورًا بالشابي حتى شعراء مدرسة أبولو المعاصرين للزبيري، وتبدأ قصيدة شكري بنفس الشكوى والشك في الوصول إلى حل لقضايا الفرد والمجتمع في عصره

[يحوطني منك بحر لستِ أعرفهُ	**وَمَهْمَـهٌ لسـت أدري مـا أقاصيـه**
أقضي حياتي بنفس لسـت أعرفها	**وحـولي الكـون لم تـدرك مجاليـه**
يـا لَيْـتَ لي نَظْرة للغيب تسـعدني	**لَعّـل فيـه ضَيـاء الحـقِ يبديـه**
كأن روحـي عـودٌ أنـت تحكمـه	**فأبسْـط يديك وأطلق من أغانيه]**

(ديوان شكري: ط ١٩١٦ الإسكندرية حـ ٥ ، ص ٥١).

وتوجد في مطلع [بائية] الزبيري -المعارضة- سمات الأسى الفردي ذاته، ولكننا نراه -بعد إعادة قراءته لقصيدة شكري قراءة معارضة- يمتلك قدرًا هائلًا من التفاؤل التاريخي:

٥٧ ـ كان الشاعر العربي الكبير/ عبد الرحمن شكري يتمنى في بداية العقد الأول من مطلع هذا القرن أن يمتلك قدرًا إيجابيًا من المعرفة:

[يا ليت لي نظرة للغيب تسعدني لعل فيه ضياء الحق يبديه]

وكانت الموهبة الأدبية الكبرى لشعبنا العربي في تونس في شخص شاعرها الكبير [الشابي] يتمنى أن يمتلك، لا مجرد قدر من المعرفة فحسب، بل قوة تهدم جذور كل ماضٍ فاسد ويقف على رأس هذا الفساد: الغباء والجهل والحماقة، في فترة ما بين الأربعينيات.

وفي هذه الفترة ذاتها، كانت الموهبة الأدبية الكبرى لشعبنا العربي باليمن في شخص شاعرها الأكبر [الزبيري] يتمنى أيضا قدرا من امتلاك الوعي بالتاريخ، ومعرفة إيجابية بمساره الحضاري العام.

وقد عبر عن ذلك في [يائيته] هذه معربًا عن طبيعة الصيرورية: الجمالية والمعرفية على السواء لقضايا التغريب والتجريب في أدبنا العربي الحديث كله يقول الزبيري:

[الشعَب أعظم بطشًا يومَ صَحوتِه مِنْ قاتليه وأدْهى من دَواهيه
عِنْدي لشرِّ طغاةِ الأرضِ مَحْكمةٌ شعري بها شر قاضٍ في تقاضيه
وإنْ يرى في يدي التاريخَ أنقله بِكل ما فيهِ للدنيا وارويه
سانبشُ الآه من تحتِ الثرى حمما قَد أنضجته قرون من تلظيه
وأَجْمع الدّمع طوفانا أَزيل بهِ حُكْمِ الشرورِ من الدنيا وأنقيه
أحاربُ الظلمَ مهما كان طابعَه البراقَ أو كيفما كانت أساميه]

(الزبيري: ديوان، ص ٣٨٢)

٥٨ ـ تمثل شخصية (علي محمد لقمان) في قصيدة الزبيري ملامح الفنان على الإطلاق، وهي ملامح قريبة الصلة بحياة الزبيري كفنان للكلمة الشاعرية.

وللأستاذ (نعمان) العديد من الأعمال الأدبية الشعرية منها في مجال الشعر الغنائي (الوتر المغمور) و (أشجان في الليل) و (أنات شعب) ويعد (نعمان) من رواد الشعر

المسرحي في اليمن وله في هذا المجال (بجماليون) و (الظل المنشود) و (العدل المفقود) و (قيس وليلى) و (سمراء العرب) (راجع ص ٦٨ من: الأبعاد الموضوعية والفنية للدكتور المقالح).

وتدل معالجة (نعمان) للأسطورة اليونانية القديمة (بجماليون) معالجة شعرية مسرحية، على بعض ملامح معاناته الخاصة في علاقة الفنان بعمله الفني، وهو جانب يظهر جليا في تصوير الزبيري لصاحب الوتر المغمور، إنه (وتر الغرام) كما يبدأ الزبيري في وضع لمساته الأولى في القصيدة بقوله:

[وتَـرُ الغـرامِ يَئِن مِـنْ صَبَواته ... وُيسـجَلُ النـيرانَ في آهاتـه

الدمـعُ محـترقٌ عـلى أنفاسـه ... والصْـوتُ مَجْـروحٌ عـلى لهواتـه

والمبـدعُ الفنـانُ يَمْلـو نايـه ... رَوْحًـا ويُنطقه بسَحْرِ لُغاته

ويبـثَّ في العـودِ الحيـاةَ فتنبري ... أوتــارهُ مـلائـي بإحساساته

تَبكـي مـن الآلام مثـل بُكائـه ... جزعًا وتشـكو الحبّ مثل شـكاته]

(الزبيري. م.ن. ص٣٠٨)

إنها -إذن- صورة شعرية تجسد معاناة -هي عينها- معاناة (بجماليون).

وتحتل قضية الغربة التي يعيشها الفنان وسط عمله حيزًا كبيرًا في مساحة الصورة الفنية في القصيدة:

[ذهل الشّجي عَن الغنا فتقطعت ... أوتـارُهُ بالنـارِ مـن زفراتـه

وَمشْـت على القِيثار معركةُ الهوى ... فَانـدكَ مغمـورًا بَدْمـع لغاتـه

عصَـف الحنـينُ بعقْلـه وفـؤادِهِ ... ورمـاهُ كالمجْنُـون في فَلَواتـه

يسـل العواصف عن شظايا روح ... والأرض عـن أشـلائه ورفاتـه

وَيطـير في أحلامـهِ، ويحِـن في ... آلامِـه ويـذوبُ في أناتِـه

قَسَـتِ الطبيعـةُ حَولـه وتجهمـتِ ... في وَجهـة وَقَضَـتْ عـلى لذاتِـه

يبكـي قَتلتهـم الريـاحُ بـكاءه   وتغالـطُ الأسـماءُ عـن صرخاتـه
مـا ذنبـهُ إلا الحنـين وأنـه   قَـدْ فتَـتَ الأكبـادَ مِـنْ زفراتـه
وتفـرقَ العُـذَالُ عنـه كأنـه   أفعـى تحامـي النـاس نفثاتـه
سـجنوه في البيداءِ فأَطْلَـقَ رُوحَه   خفّاقَـةً تَجْـري عـلى نَغَماتِـه]

(م.ن. ص ٣١٠)

ونراه يصور مخيلة الفنان المغترب وهي متوقدة بعواطف الحب الإنساني الخالد في صور فياضة بروح التمرد الخلاق:

[لـو لَمْ يطَهـرْه الهـوى بسَـعيره   لم تَنْـزل الآيـاتُ في خطواتـه
ثَمَـلْ يُعرْبـدُ في السـماءِ خيالُـه   ويُسـائلُ الأفْـلاكَ عـن حاناتـه
خلب الملائكَ فهي تصقُل ريشَها   مـن سِـحْرِهِ وتَعـبُ من كاسـاته
أهـدى إليهـا قَلْبـه فتبلبلـت   وتعـوذت بـالله مـن لفحاتـه
شـهِدَتْ بـأن الآدميـة شِـقْوةً   وَرَثـتْ لهـذا الكْـونِ مـن نكباته]

(م. ن. ص٣١٢)

وتشهد عرائس الفن أو شياطينه على حياة الفنان، بل وتشهد على أن الآدمية كلها شقاء بما في ذلك من فتات للفنان (الحب) ثم يكون التساؤل حلو الحب الإنساني.

[ما الحبُ ما هذا الذي يَصَفونه   بالجاذبيـةِ في سـنَي غاداتـه
ومن الذي خَدَع الصريع وقاده   بشـباك فَتْنتـه وسـحْر فتاتـه
يهـذي بذكرها ويعبد حسـنها   وتُلـح في تعذيبـهِ وأذاتـه
قلبٌ يصلي في الجحيم وما يرى   أجـرأ ولا يلقى ثـوابَ صلاته
وَتّر سـقاه الـروح شـعلةَ حبهِ   فـزكا وكان الفـنُ مـن ثَمراته
إنـا نلمـس فيـه لوعة عاشـقٍ   ونحِس صوت القلب في نبراته
والروح في سجن الحياة أسيرةٌ   ترقـب الإفـلات مـن ظلماته

لم تلقَ إلا الشعر في ذاك الدجى ... تـأوي إلى الوهـاجِ مـن أبياتـه
تركوه مغمورًا ليُخرجَ سَحْرَه ... ريـان بالقـدسي مـن نفحاتـه
حَضْنته ألسنهُ الملائكِ فاستقى ... من دَرّهـا الدفاقُ في اسـلاته]

(م. ن. ص٣١٢/ ٣١٣)

إنها غربة روح الفنان عندما تأوي إلى عملها الأدبي المبدع، حيث يعيش مغمورًا -ولو لفترة- ليخرج إلى الناس سحره الريان.. ولقد اتخذ الزبيري من صورة قلب الفنان الذي لا يلقى ثواب إبداعه -كمن يصلي في الجحيم عنوانا لديوانه الثاني (صلاة في الجحيم) (الأعمال الكاملة له (م.س) وانظر ص١٢٧) (من: الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطنى للدكتور المقالح ط (١٩٨٠).

٥٩ ـ وإذا حاولنا الموازنة بين القصيدة السابقة، التي قدمها الشاعر عن ملامح «الفنان» تجاه عمله والآخرين على السواء، بقصيدته «النونية» «الحنين إلى الوطن» لوجدنا الكثير من أوجه الاتفاق.. وما تتفق حوله القصيدتان هو التعبير عن فكرة الاحتراق في سبيل إضاءة حياة الآخرين:

[قلـبٌ يصلي في الجحيـم وما يرى ... أجـرًا ولا يلقـى ثَـواب صلاتـه]

وهي الصورة ذاتها التي سنراها في قصيدها «الحنين...» يقول الشاعر:

[هَادتني البلادُ تَسْتْنبطُ الخالصَ ... مـن منطقي ومِــنْ وْجــداني
وَرَمْـــت بي كـي تستريح ... لآهاتي وألحـاني العذاب الحيان
ليس تَهْوى مني سوى الصوت ... يُشـجيها وإنْ كان فيه هَدْمُ كياني
يقتني الـعـود غالبا ثـم لا ... يرجى انتفاع منه بغير الدخان]

(الزبيري: ديوانه م. س. ص٣٢٨).

كما يمثل «الحنين» في القصيدتين محور الصراع الدرامي بين الشاعر المبدع، وعالمه المتلقي لإبداعاته، وتبدأ قصيده «الحنين» بوهج الذكريات حول مدن البراءة وعصورها..

[ذكْرياتٌ فاحَتْ بَريّا الجنان فسَبَتْ خاطري وهَزت جَناني
عُمْرٌ من دقائِق مَسْتعادٌ ودَهورٌ مطلّةٌ مِنْ ثواني]

(م.ن.ص٣٢٥)

وتحتل دراما «الحنين» في القصيدة السابقة مركزًا مهمًا من الناحيتين: العاطفية والذهنية:

[عَصَف الحنينُ بعقْلِة وفؤادِه ورماه كالمجنونِ في فلواته
ثم ما ذنبه إلا الحنينُ وأنه قَدْ فَتَتَ الأكبادَ من زفراته]

(ص ٣٠٩-٣١٠)

كما تمثل الصور الجزئية في كلتا القصيدتين عاملا آخر من عوامل المقاربة بين معانيهما الشعرية..

أما عن أوجه الاختلاف بين هاتين القصيدتين فيتمثل في سيطرة الأفعال الماضية على القصيدة:

[يسل العَواصَف عن شَظايا رُوّحه والأرض عنّ أشّلائِه ورفاته]

بينما نرى في «النونية» تحولا إلى الغاية ذاتها وإن كانت الملامح مختلفة، تبعًا للاختلاف العام لسياق هذه القصيدة، وهو سياق زمني يغلب عليه التوازن بين كل من الماضي والحاضر القريب المفترض:

[حطميني يا ريحُ ثم انثري أشلاءِ رُوحي في جَوِّ تلك الجناني]

(ص ٣٢٦)

ويبدأ الشاعر من هذا البيت التعبير عن خصوصية أخرى لشخصية (الغريب) في قصيدته «الحنين إلى الوطن».

وتختلف طبيعة التمزق التي يعيشها «الغريب» في «الحنين» عن حالة التمزق التي يعيشها الفنان في القصيدة السابقة على نحو ما سيمر..

وكما تختلف القصيدتان في القافية تختلفان في الإيقاع، و «التائية» تجرى على إيقاع موحد التفعيلة وهو بحر «الكامل» بينما تجري «النونية» على إيقاع بحر «الخفيف» المزدوج التفعيلة، وهو أمر يزيد نزعة التأمل في «النونية» توترًا..

وإذا كان الشاعر، قد ارتكز في قصيدته التأملية هذه على إيقاع يتضمن أعلى مراكز للثقل في البحور كلها، «ستة مراكز» فإنه قد أضفى على قافيته النونية ذات الروي المكسور والمردوفه بحرف مد «الألف» كمالًا موسيقيًا،.. كان من شأنه التخفيف من ثقل الإيقاع ذاته.. ولما كانت القافية على هذا الشكل -توضح كما مر في «٤٤» - عن حاجة النفس إلى إدراك ذاتها، كمحض ذكرى للروح والأذن معًا أو كما يقول «المرزوقي» في شرحه لديوان الحماسة: [أما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر بتشوفها المعني بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها مجتلبة لمستغن عنها] (المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة، القسم الأول. ص١١، ط. القاهرة. ١٩٥١، وراجع(*): طاهر حمروني: منهج أبي على المرزوقي في شرح الحماسة ط. ١٩٨٤ تونس)..

فلقد جاءت القافية كصدى حنين الغريب في القصيدة إلى وطنه (اليمن).. ويأتي البيت الأخير من النونية ملبيًا كموعود حاجة النفس المغتربة:

[شُعْلَةُ الْقلبِ لو أُذيعتْ لقالوا مَرَّ عَبَر الأثيرِ نَصْلٌ يماني]

(ص٣٢٩)

(*) المناضل الجزائري وزميلي في سنوات الدراسة (١٩٦١ - ١٩٦٥) بآداب القاهرة مع مجموعة من الشباب الجزائري الذي كان يناضل ويستكمل دراسته الجامعية حتى نيل بلدهم الاستقلال عام (1964) وكانوا يعملون جميعًا في وكالة الأنباء الجزائرية في حي الزمالك بالقاهرة وكنت حلقت الوصل العلمي بينهم وبين حلقات الدرس الجامعي رحمهم الله جميعًا. وقد أهداني نسخة من عمله القيم هذا أثناء زيارتي للجزائر أستاذًا محاضرًا بإحدى جامعتها، وكان نائبًا عن الشعب في المجلس الوطني الذي تشرفت بمقابلته فيه، ودراسته القيمة كانت موضوع أطروحاته بإشراف أستاذنا العلامة: حسين نصار.

٦٠ ـ ولقد بني الشاعر قصيدته «الحنين إلى الوطن»(*) على مقاطع ثلاثة معبرة عن مراحل ست وهي:

- صدى الذكريات: الأبيات (١ – ٣).
- ما وراء الماضي: الأبيات (٤ – ٧).
- الغريب وعذابات النوى: الأبيات(٨– ١٢).
- الرغبة في الاتصال بالأهل حتى ولو تحطمت الذات: الأبيات (١٣– ٢١).
- معاناة الفنان: شاعرا –الأبيات (٢٢– ٢٦).
- نداء لوطن جديد: الأبيات (٢٧– ٣٠).

وإن كانت هذه المراحل الست تجري أمامنا كشريط يعرض الشاعر من خلاله قصة المغترب، إلا أنها تبرز في الوقت ذاته دراما الغربة من خلال مقابلة بين طرفين رئيسين لموضوع القصيدة، يمكن إخضاعها لقسمين:

(أ) لوعة الفراق أو الانفصال في الحاضر.

(ب) ذكرى الوصل في الماضي، وما يتمنى حصوله في المستقبل القريب.

ويفتتح الشاعر قصيدته قائلًا:

(١) ذكريات فاحت بريا الجنان　　فسبت خاطري وهزت جناني

(٢) عمر من دقائق مستعاد　　ودهور مطلة من ثواني

(٣) فكأن الماضي تأخر في النفس　　أو استرجعت صداه الأماني

(ص ٣٢٥)

(*) والقصيدة في مجملها معارضة فنية (تناص) مع قصيدة المتنبي حول غربته في شعب بوان:

[مغاني الشعب طيبًا في المغاني　　بمنزلة الربيع من الزمان

ولكن الفتي العربي فيها　　غريب الوجه واليد واللسان]

(المتنبي: ديوانه م.س.ص ٣٣٨).

إن الجناس الذي نراه في البيت الأول بين كل من كلمتي (الجنان) -بكسر الجيم- جمع لـ «جنة» و «الجنان» -بفتح الجيم- بمعنى «القلب» ، ليثير في القارئ نوعًا ما من الإحساس بالغرابة والدهشة، ولا يقتصر الأمر فيه على مجرد التلاعب اللفظي من أجل البحث عن جرس موسيقى..

فكلمة «الجنان» من عروض البيت الأول تثير في أذهاننا بعض الغموض، نظرًا لتعدد معناها، الذي قد يحتوي على معنى «الروضة»، أو «الجنة» بمعنى دار النعيم في الآخرة..

ويمهد الشاعر بهذا الغموض إلى عملية المزج في مبني القصيدة بين العام والخاص، بل تراه يصنع شيئًا قريبًا من ذلك من خلال عنوان القصيدة (الحنين إلى الوطن)، حيث يفيد التعريف -(ال) -هنا- نوعًا من الاستغراق الذي يضفي على التخصيص هالة من الكمال، أي أنه الحنين الخالص لوطن مغرق في مثاليته وكماله الذاتيين.

ويدل استخدام الشاعر للفعل (فاح) على طبيعة الذكريات التي ألمت بخواطر الشاعر، أنها ذكريات ذات نفحة قدسية.. وبالتالي نقترب من الصورة التي رسمها الشاعر في قصيدته (التائية) السابقة ف (٥٤)..

وذلك عندما:

[تَرَكـوه مَغْمـورا ليخرجَ سـحره   ريـان بالقـدسَي مـن نفحاتـه
حضنتـه السـنة الملائـك فاسـتقى   مـن دَرهـا الدفـاقِ في أسـلاته]

(ص٣١٣)

ويترقب الشاعر هنا لحظات الإشراق الفني لكي يخرج من أسر الحياة وظلامها.. وكأنه يتلقف تلك الرياح الطيبة التي هلت عليه من عالم يسمو على عالمه الضيق الموحش.. ولقد خضع الشاعر لهذه اللحظات المشرقة، التي سبت خواطره وهزت فؤاده، وراح يتابع في نوع من الألم شريط الذكريات..

هذا التعانق - من خلال الجناس- بين النفحة القدسية، والقلب الآدمي المجروح، توحي بنوع من التصالح بين الطرفين..

ولكن الشاعر يرغب في شيء من هذا التقارب والألفة، ولكنه عندما راح يحتضن سنوات العمر، كما يعبر البيت الثاني، تدفقت على ذاكرته مناظر قاتمة موحشة حملها ماضٍ طويل، قد تأخر في النفس، كما تتأخر فيها أصداء الأماني..

وتأتي كلمة «الصدى» هنا، كناقوس يدق سمعنا على بداية الخطر، وعلى نهاية الذكريات الحالمة المتآلفة مع الواقع في مطلع القصيدة حيث تتحول تلك الذكريات من حالة التحريك النفسي المحايد إلى حالة خفية من حالات الاستفزاز، الذي جمد حركة الزمن؛ حيث أصبح العمر كأعمار مستعادة في دقائق، كما أمكن للثواني المعدودات أن تستوعب دهورا تطل بقرونها على ذاكرة الشاعر بنوع ما من أنواع التحدي..

ويجسد الشاعر في الأبيات التالية مظاهر الرد التي تعكس فعل المقاومة على المشاهد الأولى:

(٤) [ما وَجَدْنا وراءَها غَيْرُ ... غاباتِ وحوشٍ من الدماء قواني

(٥) لم تُهوم للنِّوم عينُ ... ولم تهدأ لنا مَهْجة من الخفقان

(٦) ما يهبُ النسيمَ إلا وجَدْنا ... طيه زَفْرةً من الأوطانِ

(٧) تَحْملَ الطل للرياضِ وتذكي ... في الحشا لفحة من النيران]

(ص ٣٢٥/ ٣٢٦)

ونجد أمامنا الآن مسافة جديدة، عبرت خلالها مخيلة الشاعر إلى فترات زمنية مثيرة، وكأنها فترة من فترات الخطيئة الأولى للإنسان الذي لم يتخط بعد مرحلة التوحش، ولكن هذه الصيرورة النفسية التي أثارتها المخيلة النشطة للشاعر بقدر ما تحمل قدرًا كبيرًا من الدلالة على مرحلة ما من مراحل التطور التاريخي للبشرية تظل تحمل في طياتها المعنى الظاهر في إطاره الحسي المباشر..

ولكن تظل وراء الدلالة الظاهرة، احتمالية القصد إلى الدلالة الباطنة العامة، كما يظل الشاعر أمينا مع طريقة التعبير الشعري الذي أفصح عن سمة التداخل المستمر بين البعدين: العام والخاص منذ مطلع قصيدته من خلال أسلوب الجناس..

٦١ ـ وكان طبيعيا أن تترك حركة الفعل التي تمثلت في إثارته ذكريات الشاعر، ردا لها تمثل في بعض صور الماضي البغيض، أو الحاضر الدامي، كان طبيعيا كذلك أن ينتج عن هاتين الحركتين ـ بحكم الصيرورة النفسية ذاتها ـ أثرًا عميقًا تمثل في لحظة الكشف أو التجلي، وهي اللحظة التي يكثفها الشاعر في الأبيات التالية:

(٨) [آه وَيّح الغَريب ماذا يقاسي — من عذابِ النوّى وماذا يُعاني
(٩) كُشَفتْ لي في غُرْبتي سَوءةُ — الدنيا ولاحت هناتها لعياني
(١٠) كلما نلْتُ لذةٍ أنذرتين — فتلفت خيفة من زماني
(١١) وإذا رُمْت بَسْمةً لاحَ مْرآي — وطني فاستفزني ونهاني
(١٢) ليس في الأرض للغريب سوى — الدمع ولا في السماء غير الأماني]

(م. ن. ص٣٢٦)

لقد كان مطلع القصيدة مفعما بعبير ذكرى خالدة، تفوح بها «ريا الجنان» لكن سرعان ما نجد «الغريب» خارجًا من هذا الجو العابق ليأوي إلى غابات موحشة دامية.

٦٢ ـ كما تحولت هذه الرياح الطيبة إلى نسيم لا يحمل في جوفه إلا لوعة الفراق من جهات عدة وينقسم الوطن إلى أوطان، في حركة التفتت المستمرة في السياق الشعري.. ويهيئ الشاعر بكل ذلك، للحظة التطهير -أو التنوير- التي تمهد للغريب طريق فردوسه المعهود، بمجاهدة نفسية تتخذ طابع المغامرة المقدرة أبعادها:

(١٣) [حَطّميني ياريحُ ثم أنثري أشلاء — روحي في جّو تلك الجنان
(١٤) وَزّعيني في كلِّ حقلٍ على — الأزهارِ بين القدود والأغصان
(١٥) زفراتي.. طوفي سماء بلادي — وأنهلي من شعاعها الريان
(١٦) أطْفئ لوعتي بها واغمسي — روحي فيها وبردي الحاني
(١٧) وصلي جيرتي وأهلي — وأحبابي وقصي عليهم ما دهاني
(١٨) وأنثري في ثراهمو قبلاتي — وأملي رَحْبَ أفقهم من جناني
(١٩) وسليهْم ما تصنعُ الروضةُ — الغناءُ وأدواحِها الطوال الدَواني

(٢٠) هل رثاني هِزَارها؟ هل بكاني؟ ورقُها هل شجاه ما قد شجاني

(٢١) ليست للروضِ مهجة فلعل الدهر يبكيه مثل ما أبكاني]

(م.ن. ص ٣٤٤)

ويستهل الشاعر القسم الثاني من قصيدته برجاء غريب لاستحالته، كما نراه.. يعقد حوارا مع «ريح» بعدما انقضى عهد النفحات الذكية لكل من «الجنان» ونسيم الرياض، والشاعر بالتالي يبرز في بداية كل مرحلة من مراحل رحلة الغريب طبيعة الأزمات المتعاقبة عليه..

وعلي هذا النحو (صيغة «فعل الأمر»، «أسلوب النداء») يفصل الشاعر بين مقطعين، ويصل بين المعاني الجزئية في بقية المقاطع..

وتحتل صيغة فعل الأمر، أغلبية الصيغ الفعلية في هذا المقطع بينما غلبت على المقطع الأول أفعال الماضي، والتي كان فاعلها عنصرًا من عناصر الطبيعة.

كما تتوزع أفعال الأمر في هذا المقطع على مواقع محددة في كل بيت؛ حيث تحتل الصدارة في كل شطرة من شطرات الأبيات المتوالية..

كما ينتهي المقطع باستفهام تتكرر فيه الأداة «هل» ثلاث مرات، وبنفي في البيت الذي يليه.. وكأنه بهذا الختم يفتح الباب واسعًا للتأمل العميق تمهيدا لمتابعة الرحلة التي يقطعها الغريب في بقية أبيات القصيدة..

ونرى في هذا المقطع شريطًا يحكي عن موقف حالم للغريب وكأنه على جسر يربط بين عذابات الماضي وجحيمه، وحلم الحاضر أو المستقبل الغريب أنه حيز فسيح جدًا، ولكنه في الوقت ذاته حيز منغلق في إطار دائرة محدودة ويقوم المشهد على صورة تمثيلية ضمنية تشمل في آن: البيت/ الوطن/ العالم البريء من كل خطيئة لقد حقق الشاعر -المختفي تحت قناع شفيف- بالمغامرة التي قدر أبعادها تقديرًا دقيقًا -الانفلات من ظلمات السجن (العام) أو (الخاص) وتوهجت مخيلته فاحتضن الحلم: (البيت/ الوطن الشاعري)، والذي تجسده المخيلة باستبدال دلالة الحنين للوطن، بمعناه الحرفي، إلى

دلالات لصيقة به.. ويحث الشاعر الريح بأن تنثر أشلاء الروح في أجواء تلك الجنان وأن توزعها على كل «حقل» أن معالم «الحقل» التي يصورها الشاعر في البيت (١٤) تمثل تقابلا أوليا لصورة الأمكنة كلها في المقطع الأول (الغابات) في (٤) و(الحيز نفسه الذي لم تهوم فيه للنوع عين في (٥)، والأوطان في (٦) والبيت الداخلي الحميم في داخل الإنسان ذاته (الحشا) في (٨) كما تمثل صورة (الحقل) المزهر، نواة لهذا التضاد للحيز في القسم الأول من القصيدة والذي يتصاعد -مجازيًا- إلى تمثل (الدنيا) في (٩)و (مرآي الوطن) في (١٠) إلى أن يصل إلى قمة كل حيز في الوجود (الأرض) و (السماء) في البيت رقم (١٢).

وعلى هذا الأساس من عمليات الاستبدال في الدلالات المختلفة نجد أمامنا مجموعة مترابطة من الصور المثقلة بالتعيين الحسي، والذي تعززه السمات المشتركة فتمحو الاختلافات ويمتزج المحتوى الظاهري للأبيات بالمحتوى الباطني مثلما يمزج العام بالخاص، عبر آليات التداعي لحلم الشاعر بالوحدة الشاملة..

ويتسم منحى الشاعر في هذا القسم من القصيدة بمنزع انفعالي شديد ينزع ما كان يتسم به من سمة التأمل في المقطع الأول..

ويوضح الشاعر ـ من خلال التكثيف للصورة الفنية ـ نموذجًا فريدًا للأشياء وللأشخاص على السواء؛ حيث تراه يغطي بيته الجديد (الحقل المزهر) بسقف من الشعاع الريان (١٥) كما يقيم نموذجًا طريفًا لعشرة طيبة، تحفها الموائد المختلفة الألوان (١٦)..

ولكل بيت بطبيعة الحال جيران، وأهل وأحبة، كما أن لكل مائدة حديثًا تحكي فيه أطراف من القول (١٧)...

ويأخذ الشاعر في الترميز عن شوقه لأحبته عن طريق استخدامه لنوع من الإيحاء بالألفة والمحبة (١٨)، ويلعب الاشتقاق اللغوي دور التلطيف الذي يخفي شدة اللوعة «وانثري في ثراهمو قبلاتي»..

كما نراه يظهر في الشطرة الثانية من البيت ذاته حرصه على احتضان أفق الوطن البعيد، وأخيرًا تصل المخيلة إلى ذروة نشاطها في تكثيفها لصورة النموذج البشري اللصيق بذات الشاعر أنها صورة: «الروضة الغناء وأدواحها الطوال الدواني»، (١٩). ويعدد الشاعر بعض سماتها الروحية من وراء حقيقتها الظاهرة وهو في كل ذلك ما برح يعقد في مسارب التجربة الشعرية عن طريق التساؤل الحائر، الذي يثير التفجع والحسرة [٢٠] وكأنه يبغي إقامة حوار عن بعد..

ولكنه لم يجد جوابا ليسلك طريق النقد الخفي الرقيق، الساخر [٢١] وتطول وقفة الشاعر في البيت الأخير من هذا المقطع بين حالي نفي ورجاء في شطرة واحدة مما يرهق حركة الإيقاع لهذا البيت إرهاقًا شديدًا فيبدو رتيبًا إلى الدرجة القصوى، حيث يخيل للقارئ بأن ثمة خللًا عروضًا قد أصابه بالقطع والنثرية..

٦٣ ـ وما أن ننتهي من قراءة المقطع (السابق)،حتى يمتلكنا أمر التساؤل عن نهاية المصير وينتقل الشاعر في المقطع الثالث من القصيدة من حالة الحلم إلى الواقع الملموس، وهو انتقال فردي وجماعي على السواء وكأنه ينتقل من تصوير للأحداث التي مر بها (الغريب) في القصيدة إلى دور تبريرها من خلال الموقف المضاد لها..

(٢٢) [هادَنَتْني البلادُ تستنبط الخالصَ	**مـــن مـنـطـقـي ومـــن وجـــداني**
(٢٣) وَرَمْـــت بي كـل تستريحَ	**لآهـاتي وألحـاني العـذاب الحسـان**
(٢٤) لَيسْ تهوى مني سوى الصوت	**يُشـجيها وإن كان فيـه هـدم كيـاني**
(٢٥) يقـــتنـي العـــودُ غاليـــا ثم	**لا يرجـى انتفـاع منـه بغـير الدخّـان**
(٢٦) فلئـن لم أعد إليهـا فقد خلّدت	**في سمـــعها شــــجي الأغــــاني]**

(ص٣٢٨)

وهنا بيت القصيد وموقد الصراع، والحساب الدقيق للمعادلة التي قامت عليها روح المغامرة.. وبقدر ما يقترب الحلم من الفكر اليقظ، نراه يدخل شيئا من التبرير على منتجات حلمه وذلك في اللحظات التي يقترب منها الصراع الدرامي للقصيدة من الانفراج.

وتمثل صورة المكان حيزا بارزا في أبيات هذا المقطع وذلك من خلال منافذ العالم التي تعبر عنها الكلمات التالية (البلاد) (رمت) (كيان) (العود)..

كما تتعمق أبعاد التوتر بين ضمير (الأنا) وضمير الآخر الجمعي وتتضح بعض المكونات: الوجدانية والمنطقية للشخصية المغتربة في القصيدة ويحسم البيت الأخير من هذا المقطع الصراع عن طريق الاختيار العنيد للنفي الذي يدعم الوجود من خلال «الكلمة» الشاعرية..

وفي المقطع الأخير يستيقظ الحالم فيدخل (البيت/ القلب) أو (الوطن/ الوجود) ثم ينهي الشاعر قصيدته بالوصل بين الوجودين: المطلق والنسبي عبر شعلة القلب التي فجرت مجرى الذكريات كلها، والتي لو أذيعت عبر أثير الكون لترجمت إلى صورة من صور الوطن كما عرف بها عبر تطور تاريخه الحضاري..

(٢٧) [وطني أنت نفحة الله ما تبرح	**لا عن قلبي ولا عن لساني**
(٢٨) صنع الله منك طينة قلبي	**وبرى من شذاك روح بياني**
[٢٨] وصور الله منك شكل(*) فؤادي	**وأبتني من شذاك روح بياني**
(٢٩) هاك ما قد أطهرته لك في دمعي	**وما قد صهرته في جناتي**
(٣٠) شعلة القلب لو أذيعت لقالوا	**مر عبر الأثير نصل يماني].**

(ص٣٢٨/ ٣٢٩)

٦٤ ـ تمثل قصيدة «الحنين إلى الوطن».. نموذجًا من أفضل نماذج المعالجة الفنية لقضية التغريب في شعر الزبيري، بل في الشعر العربي الحديث كافة.

ولقد بذل الشاعر في إبداعها جهدًا فنيًا كبيرًا جعلها عملًا أدبيًا يتسم بالتكثيف ابتداء من استخدامه للجناس كمفتاح معنوي يعبر عن طبيعة المبنى العام للقصيدة التي قامت على أساس التقابل المتكامل بين كل من الأطر التالية (الظاهر/ الباطن) (المادي والمعنوي) (الوصل/ الفصل) (الذكرى/ الواقع).

(*) في الديوان «مشكل» وفي كتاب المقالح: الزبيري ضمير (شكل). انظر ص ٧٨ منه م.س.) والبيتان إعادة تشكيل للمعني نفسه، ولذلك أبقينا علي الترتيب الواحد لها تحت رقم (٢٨).

ولقد دعم هذه الأطر المختلفة الإيقاع المزدوج لبحر الخفيف والقافية المختارة بعناية فائقة. كما كان لتوزيع الشاعر لأبيات القصيدة توزيعًا متساويًا بين التشطير والتدوير أثره البالغ في تعميق الإحساس بحالة الشاعر لرفضه للثنائية التي يتمحور حولها المعنى الكلي للقصيدة..

ولقد بلغت القصيدة واحدًا وثلاثين بيتًا، منها ستة عشر بيتًا مدورًا، بنسبة تقف إلى جانب (الوحدة) لا ضدها، وهو المعنى الذي كان الشاعر دائم البحث عنه داخل القصيدة..

ولقد استمد الشاعر صوره من مصادر مختلفة فمن المصادر الطبيعية: «النور» وما يتصل به من دلالات متقاربة نحو (الشعاع) (الأفق) (الشعلة) (النار الملفحة)..

من الصور المستمدة من الطبيعة الحية (الجنان) (غابات) (الرياض) (الأرض) (الحقل) (الأزهار) (الأغصان) ومن الآلات (العود) (النصل اليماني)..

ومن صور الطبيعة الحية (وحوش) (الهزار) (الورقاء) ومن صور الفضاء (الأثير) (السماء) (الريح)..

وإذا نظرنا إلى طبيعة بناء الجملة في البيت الشعري لهذه القصيدة نجد مجموعة من المحاولات التي يعتمد عليها الشاعر من أجل التغلب على بعض المقتضيات الصوتية والمعنوية معًا وللحفاظ على إطار المزج بين العام والخاص في المبنى العام للقصيدة من ذلك على سبيل المثال، تقديم الجار والمجرور غالبًا لإفادة التخصيص، أو لما يتطلبه المقطع من البيت (انظر ٢/ ١٢/ ٢٨).

كما نجده كثيرًا ما يقدم الصفة على الموصوف للغاية ذاتها كما نرى في (٤) (٢٦) من أبيات القصيدة..

ولقد فرضت الضرورة الصوتية على الشاعر بعض المظاهر الخاصة في طبيعة أسلوبها كما نرى في الزيادة المجردة من الإفادة لدواعي استكمال البيت (٢٣) وبعض مظاهر الحشو الأخرى كما دعت الضرورة ذاتها في (٨) إلى تكرار أسلوب الاستفهام..

كما يثقل التركيب النحوي في البيت أحيانًا بعامل الكثرة في استخدام حروف الجر (١٤)، (٩)..

كما دعت محاولة الشاعر للارتفاع بالقصيدة من إطار التجربة الشخصية إلى إطار إنساني عام إلى الإكثار من استخدام (ال) التعريف وقد بلغت هذه الظاهرة حدًا عاليًا دفع الشاعر إلى استخدام الوصف مع المصدر (٢٦)، ونجد ذلك -عادة- بالمقاطع الأخيرة في البيت أو أشباهها..

وكمحاولة أخرى للمزج بين العام والخاص، ما نجده من تصرف في تعميم (الوطن) عندما نراه يتحدث عنه في القافية -بصيغة الجمع (أوطان)..

ومن التصرف الذي يلاحظ في تعامل الشاعر مع الصيغ في الأسماء عطف (القدود) على «الأغصان» وهو عطف لفظ نادر على آخر شائع مع بعض الغموض في الجمع بين الدلالتين..

ونصل إلى ملحة الختام كما يتمثل ذلك في الربط الذي بني على التداعي بين محورين رئيسين في مبنى القصيدة وهما: المحور المعنوي والمحور المادي.. وهو الأسلوب ذاته الذي افتتح به قصيدته من خلال التآلف الحميم بين «ريا الجنان» وهزات القلب..

ونراه يختم القصيدة بالأسلوب نفسه حيث نجد في مثل قوله «شعلة القلب» ما يحمل شحنة من الدلالات المعنوية التي يعبر عنها المحور الأول، بينما يحمل التعبير الذي جاء في عجز البيت ذاته «نصل يماني» المحور الحياتي أو (التاريخي/ الحضاري) ويربط بين المحورين، نوع آخر من أنواع المحاور المتداخلة في خفاء بين ما هو مادي وما هو روحي فجملة «القالوا» تعبر عن قول مجموعة بشرية وجملة القول «مر عبر الأثير» مكونة للإطار الطبيعي المادي، وما يجمع بين المحورين البارزين الأولين هو ما يفصل بين المحورين الداخلين الغامضين.

وإذا كان البيت (٢١) يثير بعض القضايا العروضية فإن البيت (٢٨) يبدو إعادة صياغة للبيت (٢٨) وعلى أية حال فإن إعادة الشاعر لصياغته البيت لتعرب عن مدى

مرونته في التشكيل اللغوي للقصيدة، فلقد استبدل بكلمة (شكل قلبي) كلمة (طينة قلبي) منسجما في ذلك مع حركة المعنى وروح العصر.

كما تراه يستبدل في الشطرة الثانية من البيت ذاته كلمة (ابنتي) بكلمة (برى) الأمر الذي يجعله يستسلم لضغط المعجم التقليدي، وهي جسارة كثيرا ما نجدها في أغلب قصائده..

٦٥ ـ ونلاحظ أن الفعل من أبرز العناصر اللغوية التي أسهمت في بناء قصيدته هذه وأوضحت لنا معناها. وكان للماضي الغلبة على المقطع الأول، بحكم طبيعة (الاسترجاع) من شريط الذكريات، وجاء المضارع مرتين في سياق (الترئية) للماضي في هذا السياق. بينما سيطر (الأمر) في المقطع الثاني سيطرة شبه تامة. بينما ورد الفعل الماضي في نهاية (٢٠) (٢١) ثلاث مرات، والمضارع مرة واحدة، غير أنه كان دالا على الماضي في ارتباطه بسياق البيتين المعبرين عن الانتقام بالدعاء على فترة المنفى.

كما يظل الفعل الماضي مسيطرًا في المقطعين الأخيرين بالقصيدة ويمكننا القول إن كلا من الماضي والأمر، يتوزعان بطريقة متساوية، وهو ما يستجيب لظاهر البحث عن حنين التواصل بين التراث الحضاري للشاعر وروح العصر، عن طريق البحث الجسور كما عبرت عنه صورة المغامرة بالقصيدة، والتي قدر أبعادها الشاعر في استخدامه للرابط (ثم) في البيت (١٣) مما يعني التدبير والتفكير في الحديث (المغامرة).

٦٦ ـ تعبر هذه القصيدة من ناحية أخرى وأخيرة عن طبيعة الكيان الداخلي المتماسك للشاعر، فلقد سبق أن رأينا ملامح هذا الكيان في كثير من شعره، ولا سيما في مقطوعته التي استلهمت الخلاص للخروج من الأزمة في إطار التراث الروحي للأمة (انظر ف(٢٣)، كما نراه يعبر في مقطوعة أخرى عن معنى الخلاص للخروج من الأزمة التي عاشها الشاعر وشعبه باستلهام روح العصر الحديث.

يقول الشاعر في (المغامرة هي الحياة):

[ثـبْ مـع الليـلِ في ظـلَام البحـار ... وتفـــلّتْ في لُجهـــا الزخــــارِ
وانتفـضْ كالـبركان في ثبـجِ البحْـرِ ... وصــــارعْ زوابــــعَ التَيـــــارِ
لست تَلْقى في البحر حظًا من الساحل ... .. أو راحَـــــة مـن الأســــــفارِ
فارْفَـع الـرأسَ حيثـما كنـت واظهـرْ ... وامـشي فـوق الخطـوبِ والأخطـارِ
أنـتَ في لُجـةِ الـصراع فهيّـئ ... لـك زنـــْد المصـــــارعِ الجبــــارِ
لا تخـفْ من خطبٍ وكَنْ أنـتَ خَطْبًا ... وحريقـــًا وشـــــعلةً مـن نـــــارِ
أَنْتَ إن لم تكْن بِنفســـكَ إعصــــارا ... تَمـتْ تحــــت وَطْـأة الأعصــــار]

(الزبيري: نقطة في الظلام م. س. ص١٨٢)

ولا شك في أن كلتا المقطوعتين «قوة الإيمان» و «المغامرة هي الحياة» تعبران من جديد، عن بعض الجوانب بطريقة أكثر وضوحًا التي سبق أن عبر عنها الشاعر -منذ منتصف الأربعينيات- في قصيدته «حنين إلى الوطن»..

ولعل في كل ذلك ما يعرب عن طبيعة الكيان الداخلي المتين للشاعر، على الرغم من قسوة الغربة وعن منابع الطاقة الروحية لهذا الكيان الذي عبرت عنه كل أدبيات الشاعر سواء في شعره أو في نثره الفني ولا سيما ما جاء في عمله الروائي: «مأساة واق الواق»..

يختتم الشاعر الكبير الشهيد محمد محمود الزبيري مقدمته لديوانه الأول «ثورة الشعر».. بقوله في الفصل المعنون بـ «نهاية التجربة»..[ولقد اسلمتنا هذه التجربة (يقصد تجربته مع الحكم الأمامي) إلى أمرين لا ثالث لهما:

فإما أن نرضخ، وندفن رؤوسنا في المقبرة الموحشة التي دفن فيها الشعب، وندخل فيما دخل فيه الأكثرون، فنأكل الجيف، ونمتص الدماء، ونعيش كما تعيش الدود في القبور.. أو نثور..

وآثرنا الأشق الأصعب، ولكنه الأشرف وتمردنا وأنشدنا:

خَرَجْنا من السَجْنِ شم الأنوف كما تخرُجِ الأسدُ من غَابِها
نَمرُّ على شفَراتِ السَيوفِ ونأتي المنيَةَ منَ بابِها (ص٩٨)

ومن خلال المعارضتين: السياسية والشعرية حقق الشاعر أسمى معاني التجاوز الإنساني والأدبي على السواء لمجمل قضايا التغريب السياسي والاجتماعي والثقافي التي عاشها جيله، كما تجاوز بالتجريب الفني الآفاق الضيقة للشعر التقليدي الذي كان مسيطرًا بصوره البلاغية الشكلية على تاريخ الحركة الأدبية في الجزيرة العربية كلها، ولقد تهكم طه حسين على هذا الأدب ساخرًا من موضوعاته التافهة وأشكاله التقليدية التي غلب عليها المحسنات البديعية.

(راجع: طه حسين في كتابه (ألوان) طبعة دار المعارف بمصر ص ١٩٧٨).

ولقد تمكن الزبيري أن يستعيد بموهبته الفذة نهضة الشعر العربي باليمن في العصر الحديث من خلال المعارضتين الأدبية والسياسية معًا.

الفصل الثالث

قضايا النسق الروائي
في رواية: مأساة واق الواق

(١)

(أ) إن التجربة الروائية التي قدمها الشاعر اليمني الكبير محمد محمود الزبيري في أوائل الستينيات تحت عنوان "مأساة واق الواق" لجديرة بالتأمل العميق والدراسة الجادة.

وتعبر هذه الرواية بصدق عن مشاعر الفئات المستنيرة التي قادت حركة الأحداث التاريخية الخطيرة من أجل تحرر الشعب العربي اليمني من قبضة النظام الإمامي الرهيب.

ولذا تعد هذه الرواية وثيقة أدبية بالغة الأهمية في تاريخ الأدب العربي الحديث باليمن، لتجسيدها لهذا الشعور العميق، والذي كان مبعثه على حد تعبير كاتبها من : (قوة الأمل الغامض العريض الذي لا حدود له) [١].

ولا تقف أهمية هذه التجربة الروائية الرائدة[٢]، في تاريخ الأدب اليمني الحديث، عند حدود مضمونها السياسي، الاجتماعي فحسب، بل إننا نرى لهذه التجربة الأدبية

الأهمية ذاتها، فيما يتعلق بقيمتها الجمالية وذلك من حيث الشكل الفني الذي عبر الكاتب من خلاله عن موضوع الرواية.

وكما لا تنفصل أهمية المضمون في هذه الرواية، عن أهمية شكلها الفني، فإنه لا يمكن للباحث أيضًا، وهو يقف أمام موهبة أدبية ثرية، أن يفصل بين "رؤية" كلٍّ من الشاعر والناثر نفسه للمأساة ذاتها، وذلك مثلما لا يمكننا الفصل ، بين حياة الأديب كافة وبين مجمل أدبه: نثرًا أم شعرًا.

ومما لا ريب فيه، أن حياة الأديب، في نهاية المطاف، جزء لا ينفصل عن سياق الحياة الأدبية التي سادت عصره.

ولن نخوض هنا وبطبيعة الحال، في مقارنات أدبية حول ملابسات أدب الرحلة، إلى العوالم الأخرى في كل من الأدبين العربي ، والغربي، وصلة ذلك بعمل المرحوم الأستاذ الزبيري، فلقد سبقتنا الى ذلك بعض الدراسات الأدبية القيمة في هذا المجال[٣].

ولكن كل ما نسعى إليه في هذه الدراسة، هو البحث عن مدى صلة "واق الواق"، بالنسق القصصي المعروف باسم "المقالات القصصية" في كل من الأدب الروائي العربي، والأوروبي في العصر الحديث.

ولكن يجب علينا، قبل مناقشة هذا الفرض حول النسق الروائي لرواية الزبيري، أن نعرض لمعالم موضوع الرواية الذي عبر عنه الكاتب في هذه الشكل الأدبي المفترض.

وموضوع رواية "مأساة .."، ببساطة، هو موضوع موقف المستنيرين اليمنيين في الأربعينيات من عصرنا تجاه أسرة "آل حميد الدين".[٤]

ولقد عبر الكاتب ذاته، في بعض كتاباته النثرية الرفيعة، عن الخلفية الموضوعية لمضمون روايته، ولا سيما في مقدمة ديوانه التي جاءت تحت عنوان (ثورة الشعر).

يقول الزبيري في (قصتي مع الشعر) متحدثًا عن الوضع الحضاري العام باليمن في الأربعينيات.

(كان كل ما في اليمن يبدو مشوشًا، غامضًا، مظلمًا، بل كان عالمًا من الألغاز، والطلاسم والمتاهات.

وكان إحساسنا المزدوج المضطرب بين العالم القديم والجديد، وكانت حيرتنا بين طقوس العبودية التي نعيشها يومئذ، وبين مثل العصر الحديث، الذي تسللنا إليه، مبهورين، ذاهلين، كل ذلك يفترض علينا مسئولية التحقيق بأنفسنا، وبالتجربة الحياتية الذاتية من الأمور)[٥].

ويمكننا عد هذه "اللوحة الأدبية" موجزًا وحافزًا لما نفذه الكاتب ذاته في روايته (مأساة..).

فالقصة - عادة - لا تتطلب من كاتبها إلا ما يماثل هذا الإحساس المزدوج، المضطرب بين العالمين: القديم والحديث، وهما عالمان دائمًا التغير، فقضية العلاقة بين كل قديم وجديد، قضية نسبة، بل ربما كانت هي النسبة المطلقة.

وإذا كان ثمة مطلقات أخرى، فيمكننا القول، إن السمة الجوهرية للمستنيرين في كل زمان ومكان، هي كونهم أبدًا أبناء أوفاء لعصرهم.

ولقد كانت (العصرية)[٦] إحدى التهم التي كان يلاحق بها الإمام وأعوانه رجال حركة (١٩٤٨) الدستورية باليمن.

ولقد عبر الزبيري عن هذه المعاني كلها بمطالبته لجيله، أن ينضج فهمه، وانتماؤه إلي روح شعبه، وأن (يتغلغل فهمه إلى روح الحضارة الحديثة ... وأن تكون عنده نزعة روحية، ترتفع به، فوق مستوى أهوائه الذاتية، ومنافعه المادية)[٧].

والحق أن التجربة التي يعبر عنها الزبيري: شعرًا ونثرًا، أبعد مدى مما هو شائع عن الحركات الدستورية "الليبرالية" في الشرق، أو الغرب، وربما يعود ذلك إلى مزاج صاحب "واق الواق" ولربما يعود -أيضًا، كذلك الاتجاه الجذري في التفكير والممارسة إلى طبيعة الظروف الموضوعية التي مر بها المجتمع العربي باليمن في الأربعينيات.

وسنناقش هذه النزعة من داخل الرواية، وذلك عندما نصل إلى مرحلة "تحليل" الرؤية الجوهرية للكاتب بها.

ولكننا نود أن نوضع الآن من خلال هذا النثر الفني ذاته، بعض معالم التفكير الأصيل لدى الكاتب والذي يتناثر كالشظايا المشحونة بدلالات متعددة، فمثلا يطالب

الكاتب المستنيرين من أبناء جيله بالمزج المستمر بين حياتهم الخاصة، والحياة التي (تحياها الجماهير، ممارسة صادقة، لا ممارسة مسرحية.)[٨].

ويبحث الكاتب دائمًا عن "الأهلية"، تعميقًا لـ "الحس الوطني" ولممارسة (التجربة الحية على الطبيعة، ونبشنا ركام شعبنا، وحطام تاريخنا، ورواسبنا إلى الأعماق)[٩].

نحن ـ إذن ـ أمام زعيم سياسي محنك، وشاعر وطني عميق الإحساس بقضايا بلاده، وكاتب كبير، قاد حركة الأحرار اليمنيين في عام (١٩٤٨)، وعبر عنها بصدق في أكثر من قالب أدبي.

(ب) ـ ويعالج الشاعر موضوع علاقة المستنيرين بالشعب في عدد كثير من قصائده، معالجة درامية حية، كما نرى مثلا في قصيدتي: "خطبة الموت"، و "رثاء شعب".

ولو تأملنا القصيدة الأولى (خطبة الموت)، وهي -بلا جدال- من روائع شعره، لوجدنا أنفسنا نعيش في وسط حلبة الصراع التي يصورها الشاعر، تصويرًا نابضًا بقوة الحياة التي يتمتع بها أبناء الشعب كطرف ذي ثقل شبه كوني في هذا الصراع الدرامي، مثلما تعبر القصيدة عن هوية صاحبها، الذي يتسم بصلابة وإيمان جديرين بمجاهد كبير، يخوض غمار البحث البطولي الدءوب لوجود مخرج لموقف غاية في التعقيد، ينخرط فيه أبناء الشعب بكامل طاقتهم، لتمزيق العهد البائد تمزيقًا كليًا، ويقف الشاعر، وكأنه يحمل قنديل الهداية وسط ظلمة هالكة.

أية ظلال تلك التي تتماوج عبر مقاطع القصيدة، وذلك من داخل توزيعات متضادة للمواقف النفسية لطرفي الصراع: الشعب، الإمام المصارع، وتتراكم صور هذه الثنائية، عبر حركة هذه القصيدة الدرامية، مثلما تتراكم قطرات المطر الغزير، مكونة في النهاية، بحيرة هادئة الأمواج، تظل دائمًا رمزًا أبديًا لرعدة عنيفة، قد أحدثت دويًا في الكون، وسط برق السماء ورعشة الأرض.

وتعد قصيدة الزبيري الثانية (رثاء شعب)[١٠]، ذات النفس الملحمي الرائع، بمثابة مدخل حقيقي، وخيالي معا لعالم روايته، حيث نرى (مالكا): خازن الجحيم، وهو يذكر

(الراوي): العزي محمود، بهذه القصيدة، وذلك في موقف، يوضح لنا الكاتب فيه، طبيعة كل من شخصية (الراوي)، والطابع الأخلاقي - التعليمي الجاد لروايته معًا.

يقول مالك خازن الجحيم وهو يخاطب (الراوي): (وأعتقد أنها ستكون مفاجأة طريفة لك، إذا قلت لك، إننا رغم ما تراه من رعب مظهرنا، نحسن قراءة الأدب والشعر، ولسنا نتخذ من ذلك، وسيلة للتسلية، فليس في جهنم سلوى، بل لأن الأدب، قد يكون له علاقة وثيقة بتقدير آثار المعذبين:

ثم قال مالك: ألست أنت القائل:

عندي لشر طغاة الأرض محكمة .. شعري بها شر قاض في تقاضيه...

قال العزي محمود مندهشا: أو كل هذا مسجل عندكم؟

قال مالك: ذلك ما سمعت)[١١].

وتبدأ على إثر ذلك الرحلة الرهيبة للراوي في عالم الجحيم، حيث يسمع الطغاة والجلادين صوت الملايين من شعبه.

وسنرى كيف فرض موضوع الرواية القائم على تخيل فكرة "المحاكمة الإلهية"، طابع الرحلة الخيالية، مثلما فرض الموضوع ذاته على كاتبه طابع المعالجة الفنية في حدود طاقة النسق القصصي الخاص بفن المقالة "القصصية".

(٢)

يبـدو "المحتـوى" الرئيـسي في روايـة الزبـيري، مـن خـلال هـذه "الصـور" الأدبية المتلاحقة، التي تصور موقف المستنيرين اليمنيين من النظام العام للحكم في عهد أسرة "آل حميد الدين"، وذلك منذ بداية هذا الحكم في عام (١٩٠٤) حتى تاريخ تمرد بعض فصائل الجيش اليمني في عام (١٩٥٥).

ويستخدم الكاتب في تجسيد هذه الصور نوعًا من "المحاكمات" الخيالية، وأشكالًا مختلفة من "التحقيقات" التاريخية.

وكما تظل طريقة السرد الروائي قائمة على أسلوب المقالة القصصية، التي تتلاءم ومنهج الكاتب الفني في بناء أطر المحاكمة والتحقيق، فإن هذا الأسلوب في مجمله يظل مترابطًا بل ومطابقًا مع المحتوى الروحي العام لهذه الرواية، التي تستقي معظم خيوطها من خلال إلهام الكاتب لمادة هذه المحاكمات من أنقى منابع الحضارة العربية الإسلامية، متخذًا من تاريخ الحقبة المثالية لهذه الحضارة نبراسًا مثاليًا مطلقًا في سياق محاكماته.

وبطبيعة الحال، فإن المحتوى الروحي للرواية، ليس الموقف، أو مجموعة المواقف في حد ذاتها، على الرغم من النبل البشري، الذي يحيط بمواقف الشخصيات الوطنية في رواية الزبيري.

ولكن المضمون الروحي الحقيقي في الرواية، هو "الصورة" الشاملة لمجمل هذه المواقف، والتي تتحرك أمام القارئ من خلال العديد من المشاهد والشخصيات المتباينة، التي تجمع بين ما هو حقيقي وما هو مخترع، بين عوالم من الجن وعوالم من البشر، وعوالم أخرى من الملائكة الأطهار، من البشر المثاليين ومن البشر الجلادين والسيافين والأرذال.

وتمضي حركة الرواية بكل عوالمها، ضمن مسالك الرحلة الخيالية من ناحية، وضمن مسارب الواقع الخفي الملغز، وهو واقع مجهول، مثلما هي واق الواق، من ناحية أخرى.

ولكن يظل منهج "المحاكمات" و "التحقيقات" هو المنهج السائد، الذي يعتمد عليه الكاتب، منذ أول فصول الرواية، حتى منتهى المشاهد الأخيرة منها.

ويستهل الكاتب روايته بمفتتح يناسب المبنى العام لمعنى الرواية، ويخضع هذا الاستهلال لطرقة الكاتب في التصوري الأدبي، أي "التحقيق"؛ حيث نرى الراوي وهو يحاكم بعض رجال الأزهر الشريف، وذلك في شهر رمضان المعظم، حول حقيقة وجود بلاده على خريطة العالم.

ويدفع كل من هذين البعدين: (الزمان) و (المكان) حركة الرواية للأمام قدمًا، وعلي الرغم من التنوع الهائل في فصول الرواية، فإنها لا تغادر هذين البعدين وفي خصوصيتهما المتصلين بحياة الشعب العربي اليمني في العهد البائد.

وتتشعب فصول الرواية، في طرق شتى، ابتداء من عملية التنويم المغناطيسي، إلى الدخول إلى الجحيم، حيث نجد خونة الوطن من كل الأشكال والألوان، بما فيهم "الوشاح" عماد الطغيان، حتى الدخول إلى "الجنة"، حيث مقام الشهداء الأبرار، ويستمر هذا التشعب حتى نصل لمشارف نهاية الرواية في الفصل الخاص بفكرة عقد (المؤتمر الكبير) حيث (محكمة الله)، فالحكم على الطغاة، ثم يكشف الكاتب عن حيلته الفنية، فتكون اليقظة من المنام، حيث ينتهي (حلم) الكاتب الشاعر بالعدالة الإلهية على أرض "واق الواق".

ولكن على الرغم من كل هذا التشعب في بناء الرواية، فإن الكاتب، قد نظر إلى فصل "المؤتمر الكبير" كمرمى نهائي لمجمل البناء الروائي.

والحق أن هذا الفصل يعد من أروع فصول الرواية على الإطلاق، ومن الممكن أن يقف على مستوى واحد من بعض الشوامخ من "الكلاسيكيات" الأدبية، شرقًا وغربًا، وسواء في فكرته أم في طريقة تشكليه الفني أم في أسلوبه الأدبي الرفيع.

ولقد فرضت صورة المؤتمر أدبيًا نهج المحاكمة، كطريقة لبناء مشاعر مؤثرة نتيجة محاولة الكاتب في ترجمة هذه المشاعر ترجمة موضوعية ساعدت القارئ على تكوين صورة إيجابية إلى حد ما، عن الموقف العام لوضع الشعب اليمني في أوائل الستينيات.

(٣)

تمثل ـ إذن ـ صورة هذا "المؤتمر الكبير" في رواية الزبيري، الموضوع الرئيسي، أو ما يمكن تسميته بـ (خصوصية) المحتوى الروائي، ولذا فإن أفضل السبل لمناقشة قضية النسق الروائي في هذه الرواية، هو الأخذ بالاقتراح الوجيه، والذي يرى بحق أنه: (لو أردنا تحديد شكلها الفني الخاص، فلا بد من تحديد "خصوصيتها" الموضوعية أولًا، ثم دراسة تأثير هذه "الخصوصية" على مجمل بنائها الكلي ثانيًا، لنتمكن وراء ذلك، من الوصول، إلى تحديد، ولو تقريبي لشكلها الفني)[١٢].

وتتضح لنا "خصوصية" محتوى هذه الرواية، أو بمعنى آخر وأخير، تتضح لنا، النظرة الجوهرية في رواية الزبيري، من خلال (الخلاصة) التي توصل إليها "المؤتمر الكبير" فيما يخص "جوهر" التهمتين اللتين أدانت بهما "محكمة الله" الطاغية وهما أولًا: كيد الطغاة ضد مقدسات الشعب، وثانيًا ـ حرمان الطغاة أنفسهم الشعب من حق الحياة.

وعلى الرغم من الترابط الداخلي بين طبيعة القضيتين السابقتين -فحق الحياة هو كذلك حق مقدس- فإن الطابع الغالب على القضية الأولى، ذو خصوصية روحية في مظهرها العام.

بينما نجد الطابع الدنيوي، الحياتي، هو الطابع الغالب على الشق الثاني من القضية ذاتها.

وهكذا فرضت "النظرة الجوهرية" أو بمعنى آخر، "الخصوصية" الموضوعية للرواية آثارها على مجمل البناء الكلي لها.

وما نريده الآن، هو اختبار هذه الفرضية النقدية، وذلك من خلال التحليل العام لبعض النصوص من هذه الرواية، حتى يمكننا تلمس خيوط المطابقة بين رؤية الكاتب الجوهرية في هذه الرواية وبين طريقة بنائها الفني بشكل عام.

(٤)

يبدأ الكاتب تمهيده للرواية ببعض الصور الأدبية، التي ترتبط في الزمان بشهر رمضان، كما ترتبط في المكان بالأزهر وحي الحسين، وكلا البعدين، الزماني والمكاني، متوقف بالمحور الأول من النظرة الأساسية للكاتب، وهي نظرة روحانية خالصة في إطارها الفردي المنعزل آنيًا.

ولكن هذه الصور الأدبية، التي تدور في حركتها الفنية في فلك المحور الأول، لا تنفصل في "التصميم" إبان حركتها المستمرة، عن المحور الحياتي من مجمل المنظور العام لمحتوى الرواية.

ويمكن للقارئ أن يلتمس أبعاد هذا التقاطع بين المحورين السابقين، لا من خلال المنظور العام للكاتب فحسب، بل من خلال طرق وأساليب بناء المكونات الجزئية للنص الروائي.

وعلى سبيل المثال، نذكر أمر هذا التداخل بين طبيعتي: الرحلة إلى العام الآخر، وفكرة "التنويم المغناطيسي"، وهما طبيعتان متباينتان ولكن كلا منهما يؤدي إلى الآخر.

كما تتقاطع التأملات الميتافيزيقية، المنطلقة من مبدأ ديكارت المعرفي الرئيسي (أنا أفكر إذن أنا موجود) مع التطبيقات اليقينية على المستوى الواقع التاريخي للوطن على نحو ما يعبر الراوي في بعض المشاهد الطريفة في الرواية: (أنا موجود، فوطني إذن موجود، نعم سأموت أنا يوما ما، ولكن وطني سيستمر في إنجاب الملايين أمثالي، لأنه كائن حي لا يموت).

قال المتحدث الأول: إن الذي يمنعنا من الاندفاع معك إلى التصديق بوجود "واق الواق" هو أننا نخشى أن يكون أسلوبك الشاعري قد أفقدنا القدرة على النقد، ومن ثم أفقدنا القدرة على اليقين، وأنا أريد أن أثير سؤالا لا بد من إثارته، وهو إذا كانت مملكة "واق الواق" موجودة، فهي موجودة منذ القدم، وقد اكتشف "كولمبس" في عصر السفن الشراعية قارة أمريكا، فكيف لا يستطيع العصر الحديث، بكل ما يملك من وسائل: بحرية، وجوية، وأقمار صناعية، أن يستكشف وطنك اللغز")[١٣].

ولو حللنا هذا النص الأدبي، تحليلًا تجريبيًا بحتًا، لخرجنا بصورة واضحة عما نعني بفكرة تداخل المحورين المعبرين عن (الرؤية) الأساسية للكاتب في روايته.

ولا تتسرب أشعة هذه النظرة الجوهرية في الهيكل العام للرواية فحسب، بل إنها لتتغلغل في كل المكونات الجزئية، في كل نص سردي على حده، أي في كل من: الإيقاع، الصور البلاغية، بنية التركيب اللغوي... إلخ.

يضاف إلى ذلك، أن كل لوحة في الهيكل الخاص للرواية (الفصل أو المشهد) لتشتمل على نوع من الالتحام الطريف للمحورين (المعنى): الروحي، و (اللفظ): الحياتي معًا.

ففي الفقرة الأولى من النص السابق، تبين لنا أن ثمة تعانقًا بين قطبين متنافرين (الموت) و (الحياة) ولكنهما يتطوران إلى نوع من التحلل الخفي، وعلى مستوى الثنائية الضدية ذاتها، ولكن على أساس التقابل المغاير بين كل من الموت الفردي، والحياة الجمعية.

كما نرى تراوح النص كمشهد تراوحًا داخليًا شفيفًا بين دفتي: (الواقع) و (اللغز)، وينثر أمامنا، هذا التراوح قيما متباينة النسب، على المستويين: النفسي والحضاري، مثلما نرى في كل من المقابلات بين (القدم، العصر الحديث) و (السفن الشراعية) و (السفن الفضائية).

كما يطاوع الإيقاع في السرد القصصي بين قيم معرفية، تظهر أطراف منها على السطح، بينما يحتفظ الإيقاع ذاته بأغلب الأطراف الأخرى في البنية العميقة للسرد ذاته، على نحو ما ندرك من مواجهة بين اليقين النقدي، والتخيل الشعري في الحوار بين المتحدثين.

وكمثل آخر على مدى تأثير خصوصية المحتوى، أو بمعنى آخر،على مدى تأثير المنظور الرئيسي للكاتب على مجمل البناء الفني للرواية، سنختار نصا من الرواية يتماوج فيه، من خلال السرد، كل من المحورين الأساسيين تماوجًا شفيفًا، حيث يعانق ما هو روحي خالص، ما هو حياتي معيش.

يصف الكاتب حي الحسين والأزهر على النحو التالي: (مسجد سيدنا الإمام الحسين، وما حوله فيه ليالي رمضان تتجلى في قدسية للصيام وللعبادة، وطقوس رمضان، كما لا تتجلى في أي مكان آخر بالقاهرة، أو غير القاهرة، جماعات يصلون، وجماعات يرتلون القرآن، وجماعات من حول المسجد ينشدون الأناشيد الدينية ويرقصون، وجماعات في المنعطفات والقهوات المجاورة يدخنون الشيشة ويشربون الشاي، ويتسامرون)[١٤].

ولا تشكل الرؤية الجوهرية للكاتب، المكونات الجزئية وغير الجزئية في العمل الأدبي فحسب، بل نرى الكاتب يوظف كل ذلك في رصد الواقع من أجل إعادة تركيبه من خلال المنظور ذاته.

نلحظ ذلك في انتقال الكاتب، أثناء محاكمات المؤتمر الكبير، ومن الحديث عن المجالس الخاصة بالقبائل في أيام معين وقتبان وسبأ وحمير، والقائمة على أساس القناعة الذاتية بما هو واجب، لا على أساس القهر، إلى الحديث عن طبيعة الحرية والمساواة والديمقراطية في الواقع الراهن، أو كما كان يتوقع من مشروع حياتي روحي لشعبه[١٥].

وينضاف إلى ذلك ما تراه من ظلال للرؤية العامة للكاتب يتضح لنا ذلك من مفهومه الجذري للأشياء، ابتداء من (الحرية) كتاريخ بشري، و (الحرية) كجذر اشتقاقي، كتاريخ لغوي.

ويشكل هذا الموقف بالذات ما سبقت الإشارة إليه من طبيعة التفكير الجذري لدى رجال ثورة عام ١٩٤٨ في اليمن.

قال العزي: (الأحرار، عبارة تقال في اللغة ضد العبيد، وهذا ما نظن الإمام الهادئ يجهله، وأصل استعمالنا لهذه الكلمة، ينبثق من هذا المعنى.

غير أننا قد تعارفنا، على أن تضاف إلى المعنى (الأصلي) معانٍ أخرى، تدعمه وتقره، وتحقق له وجوده وتطبيقا على نطاق منظم واسع، فإن الأحرار هم الجماعة الذين يرفضون أن يكونوا عبيدًا، ويسلكون مسلك العبيد، فيتمردون على الظالمين ويعارضونهم، وينتقدونهم، ويأمرونهم بالمعروف، وينهونهم عن المنكر)(١٦).

ومثلما يخضع البناء العام، والبناء الخاص لرواية الزبيري، لنظرة الكاتب الجوهرية والمستخلصة من جل منظور أعضاء المؤتمر الكبير يخضع (الحوار) للمنظور ذاته.

ولعل (الحوار) الذي يجري بين الشهيد (حسين بن ناصر) وبين أحد الجلادين في زنزانة الشهيد، قبيل الحكم عليه بالإعدام، هو خير مثل على ما نقول حيث يدار الحوار من أجل المساومة للتخفيف من طريقة ذبح ابن الشهيد أيضا، وفي هذا (الحوار) الذكي يقابل الكاتب بين منحنيات نفسية، يحكمها أيضا المنظور الرئيسي للكاتب لجوهر الأمور.

يقول السياف للشهيد: (كنت أسن السيف، لأن الأمر صدر بذبح ابنك، إنني أنا الذي سأذبحه من قفاه، لقد ذهبت إليه، وعرضت عليه السيف، الذي سنذبحه به، فلما رآه اشمأز، وأغمض عينيه، ويظهر أنه شاب صغير حريص على الحياة، إن هذا السيف سيفقده عمره كله، أما أنت فإنه لا يأخذ منك إلا عشر سنوات، على الأكثر، فلما رأيت ابنك: يغمض عينيه، أخذت يده بالقوة، ووضعتها على حد السيف، فلما لمس السيف قال: اتق الله يا فلان، هذا سيف قد صدئ، فهو لا يقطع العجين، فضلا عن لحم صلب في عنق شاب قوي خشن.

قال الجلاد: فقلت له ماذا أصنع، إن هذا أمر شريف.

قال حميد: إنني سأعطيك بعض النقود، وسأتنازل لك عن بقية الواجبات الأخيرة في حياتي، في مقابل أن تختار سيفا آخر تذبحني به.

قلت له: يا حميد يجب أن تعرف أنني لا أستطيع أن أخذ منك الواجبات كلها، لأنني أخشى أن تموت من الجوع، والمطلوب أن تموت من الذبح..) (١٧).

وهكذا يخضع مجمل البناء الفني: (الحبكة، الإيقاع، الشخصيات، الزمان والمكان، السرد، الحوار) لرواية الأستاذ الزبيري للرؤية الجوهرية للكاتب، وهي رؤية قد أملتها

بالطبع خصوصية موضوعها القائم على وحدة المحورين: الروحي والحياتي في قضايا المستنيرين اليمنيين في الأربعينيات من عصرنا.

وسوف تدفعنا صحة هذه الفرضية التي أخضعت للاختبار التجريبي في الصفحات السابقة، لا إلى مجرد مقارنة خصوصية موضوع هذه الرواية مع مجمل بنائها الفني، بل الاستمرار خطوة أخرى للأمام، لمقارنتها ضمن الإطار ذاته، بأعمال أدبية روائية، اتخذت الرؤية والأداة نفسيهما في التعبير الأدبي عن الواقع في إطار النسق الروائي القائم على شكل الأحاديث القصصية.

(٥)

(ولكن من الذي قال إن الرواية إما أن تكون على النسق الغربي، إما لا تكون) "المازني"[١٨]

(أ) ـ يثير الشكل الفني الذي استخدمه الأستاذ الزبيري، في التعبير عن المضمون الروحي في روايته، جدلا بين الدارسين، الذين تعرضوا من بعيد أو قريب، لدراسة بعض جوانب حياة الأديب: الشعرية أو النثرية. فرواية الزبيري عند أحد الدارسين نوع من أنواع النثر الفني: (فإنني أقصد بنثره، تلك الصفحات الرائعة من النثر الفني في "واق الواق" ومقدمة "ثورة الشعر"[١٩]).

بينما هي عند أحد الدارسين الآخرين عمل "شبه روائي" عبر به كاتبه عن إرادة الاتحاد اليمني بالقاهرة: (ولكن في غير بيان سياسي، أو بيان شعري، وإنما في بيان "شبه روائي"، كما في (مأساة واق الواق) التي عبرت الأجواء، في رحلة حلمية، رأت علم الجمهورية، أحد خيوط ذلك الحلم) [٢٠].

وفي دراسة نقدية قيمة للرواية، يرى صاحبها: (أن "واق الواق" وإن اعتمدت على نوع من الأداء الروائي، حتى لتكاد أن تكون رواية شبه متكاملة، لو شذبت من بعض النتوءات، ومن العرض السياسي المباشر في بعض الأحيان، إلا أن عنصر الحكاية فيها، يعتمد على الخيال جملة وتفصيلا) [٢١].

ويفترض أحد الدارسين الآخرين للرواية، عدة احتمالات مختلفة، يمكن لكل احتمال منها أن يستوعب الشكل الفني لهذه الرواية:

(إن الزبيري، لم يرجع إلى المفهوم المعاصر للرواية، فلا نستطيع أن ندرجه في أية مدرسة معاصرة، فهو ليس رومانسيًا، ولا واقعيًا، ولا تحليليًا، بل هو كل ذلك، لأنه

يكتب أساسًا من خلال الشكل العربي، الذي يعتمد على الراوي، والذي قد يكون رومانسيًا في مواقف، وواقعيًا في مواقف، وتحليليًا في مواقف، إنها رحلة روحية، ومن هنا كانت شفافة تجريدية، لا تحديد لملامح الإنسان العادي فيها، إنه يمتاح من التراث العربي، فهي أشبه برسالة الغفران [٢٢] للمعري، إلا أن ملامح روايته وحركتها، لم تضع بين المطارحات الأدبية، والمفارقات اللغوية، والهموم الذاتية.

أو هو ينتسب إلى تيارات المقامات الحديثة، الذي نعرف صورة منه في "شيطان بتا أور" لأحمد شوقي، وفي "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم ، وفي "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي. إلا إن سرعة رواية الزبيري وحركتها، وبعدها عن السجع، والألفاظ الثقيلة، واهتمامها بموضوع واحد، كل ذلك جعلها أقرب إلى الصدق والتأثير)[٢٣].

وهكذا نجد أنفسنا أمام احتمالات عديدة، لتصنيف الشكل الفني للرواية، ومما يزيد الموقف لبسا، عودة الباحث نفسه للحديث عن الشكل الفني لهذه الرواية بقوله:

(إن الزبيري لا يكتب رواية بالمفهوم الأكاديمي، وإنما هي عاطفة أحس بها ليلة القدر، فألبسها الثوب الذي يريد، ومن العجب، أن هذه الرواية، على الرغم من أنها تتمرد على كثير من القواعد الأكاديمية، إلا أنها أقوى بكثير من روايات تحرص على كافة الشروط المدرسية، وذلك لأن الفنان الصادق هو الذي يستطيع التأثير على القارئ، فإذا ما نجح في ذلك، يأتي دور النقد، فيبحث عن شكل العمل، وربما يتوصل إلى اقتراح شكل جديد، لم تعرفه القواعد المدرسة بعد)[٢٤]. ومن الواضح، أننا لم نخرج حتى الآن، بتحديد ما للشكل الفني لرواية الزبيري.

ويرجع ذلك -فيما نرى- إلى أن هذه الرواية لم توضع ضمن سياق تطور الرواية العربية الحديثة، التي عاشت فترة طويلة من الزمن في نزاع مستمر بين الشكل الشعبي والموروث من (الحكايات) العربية القديمة: الشعبية والرسمية، والشكل الأوروبي، أو ما يسمى بالشكل "الأكاديمي" أو "المدرسي"، والذي كون شكلًا جديدًا هو ما يعرف بفن (المقالة القصصية).

وحيثما لم تتوفر في نظر الباحث نفسه، دراسات ما حول (نواة) كل من الشكلين السابقين، فقد نتجت أمامنا كل هذه الاحتمالات الغامضة في بؤرة الشكل الأدبي لرواية الزبيري، ولاسيما أن (تحديد الشكل الشعبي يحتاج إلى دراسات كثيرة، تعود إلى التراث، وإلى الأسطورة، وتكشف ما فيها من عناصر ترسبت مع الزمن، أو أصبحت الجماهير تجد نفسها فيها) (٢٥).

والحق أن المكتبة العربية تملك العديد من هذه الدراسات الأصيلة حول التراث الشعبي، والأسطورة (٢٦) ، ورواسب ذلك كله على فن القصة.

ونحن نفترض افتراضًا واحدًا للشكل الفني لرواية المرحوم الأستاذ الزبيري، وهو "المقالة القصصية"، التي طورت فني: "المقالة" و "المقالة" نحو آفاق الرواية، التي لم تتخلص، ولا يمكنها أن تتخلص من بعض النتوءات التي ورثتها من الفنين السالفين (المقالة) و (المقالة).

ونود قبل الخوض في غمار التحليل والمقارنة بين رواية الزبيري، وغيرها من الروايات التي تقترب منها في تاريخ الرواية العربية الحديثة، نود أن نفرق بين شكلي: (الصورة) القصصية و (المقالة) القصصية، كما نود أخيرا أن نحدد السمات الجوهرية للطاقة الفنية للشكل الأدبي موضع افتراضنا.

(ب) – يرى بعض الباحثين لقضية تأصيل فن القصة في الأدب العربي أن "الصورة" القصصية: تعبير موضوعي، يعتمد على رسم الشخصية والحدث، وإن كان يرسمها بطريقة وصفية، غير درامية، ويبقيها أقرب إلى دائرة الملاحظة والتأمل منها إلى دائرة الانطباع.

أما (المقالة) القصصية، فهي شكل أدبي ونوع (من المقالة، لكونه تعبيرًا مباشرًا عن فكر كاتبه، ولكنه يتميز عن أنواع المقالة الكثيرة الأخرى بخاصتين: الأولى، أنه أميل إلى الذاتية، فكاتبه يطلق العنان لخواطره، ومشاعره، وكأنه شاعر ينظم قصيدة غنائية، والأخرى، أنه يمزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد والوصف، فيحدث في الأسلوب ضربًا من التنويع، ويخفف من الطابع الذاتي، الذي يغلب على هذا اللون من المقالات.

والتعبير البياني في هذا الضرب من المقالات، يحتل المكان الأول قبل التعبير من خلال الأحداث، أو من خلال الشخصيات، هذا الشكل هو الذي نسميه المقالة القصصية، هو شكل شائع عند كتاب الإنجليز في القرن التاسع عشر، أي عصر سيادة المذهب الرومانسي، وتقدم الشعر الغنائي، على سائر الفنون القولية، ومن أعلامه "تشارلي لام". ومقالته "الرجل في المعاش" مثال طيب لما وصفناه)[٢٧].

وعادة ما يعالج كتاب "المقالة" القصصية، مواقف إنسانية ذات طابع "رومانسي منعكس" وهو ما يعبر عنه نثر "المازني" بوضوح في أدبنا العربي الحديث. كما عالجت المقالة القصصية في بداية ظهورها في الأدب العربي الحديث مواقف اصطلاحية تتلمس معالمها عند كل من: محمد عبده، عبد الله النديم، أديب إسحق، وغيرهم.

ولكن يجب التأكيد، على صلة "المقالة القصصية" كشكل أدبي، يصلح لمعالجة موضوع في حيز ضيق، كحيز "القصة القصيرة"، كما يصلح أن ينمو إلى معالجة موضوع في حيز ممتد امتداد القصة الطويلة:

وكما أن ثمة خصائص كثيرة مشتركة بين كل من القصة القصيرة والرواية مما جعل النقاد يطلقون عليهما معًا اسمًا جامعًا واحدًا: (Fiction)[٢٨] فإن ثمة خصائص كثيرة مشتركة بين كل من "المقامة" و "المقالة" القصصية وبينهما وبين الرواية.

فإن المقالة، كما يرى البعض من الباحثين (قصة، و "الفرق بينها وبين قصص اليوم، كالفرق بين هندامك أنت، وهندام جدك" وهذا حق)[٢٩].

ولا تمنع الوسائل الفنية التي تجمع بين كل من "المقامة" و "المقالة القصصية" و"القصة الطويلة" وذلك نحو "الأسلوب الأدبي الأنيق، الحيل الفنية) من أن تعزل فن المقالة الأدبية أو المقامة من أن تقف على أرض واحدة مع القصة الحديثة أو القصة -كما يقال- بالمفهوم الأكاديمي البحت. (إذا رأينا اليوم كثيرًا من القصص العربية تقوم على عناصر "الحيلة"، ومع ذلك، لم يجرؤ أحد على القول إن هذه القصص، ليست كذلك، لأنها مشتملة على "حيل"، فإنما اصطناع "الحيلة" داخل في إطار الفكرة العامة للمقامة، ثم أن القصة في الحقيقة، ليست حادثة، وأسلوبا فقط، وإنما هي مقومات أخرى، أهم من الأسلوب والحادثة)[٣٠].

والحق، أن تسرب ونمو "نواة" الأشكال القصصية، ذات الجذور الشعبية، في الإنتاج القصصي العربي، أصبح أمرا معترفا به من قبل العديد من الدراسات الأدبية الحديثة: (وما محاولات فريد أبو حديد في (عنترة) و (الوعاء المرمري)، وما محاولات طه حسين نفسه في (أحلام شهرزاد)، ومحاولات الحكيم في (شهرزاد) و (السلطان الحائر) و (أهل الكهف) وما محاولات غيرهم، في كل حقبة من أحقاب نهضتنا المعاصرة، إلا دليل على الانتماء الوجداني والفني إلى القصصي العربي عند كتاب اليوم)(٣١).

وقد ورث الأستاذ الزبيري أيضًا التراث ذاته، وما كانت محاولته الروائية في "مأساة واق الواق" إلا واحدة من عشرات المحاولات التي بذلها كتاب العربية المحدثين للانتماء الوجداني، الواعي أو اللاواعي إلى التراث القصصي العربي.

ومما يزيد هذا الأمر وضوحًا، ما يلحظ من تفوق لفن المقامة في الأدب العربي الحديث باليمن قبيل وبعد الحملة الفرنسية على الشرق العربي(٣٢).

وسنعرض في الصفحات القادمة بعضًا من هذه المحاولات التي بذلت في تاريخ الرواية العربية الحديثة، والتي عاشت النزاع القائم بين شكلي "المقالة القصصية" والشكل القصصي الأوروبي، والتي كانت رواية الزبيري في الأدب العربي الحديث باليمن وريثته الشرعية.

(٦)

(أ) - منذ مائة عام بالتمام، من تاريخ كتابة الزبيري لروايته، ترجم الشيخ رفاعة الطـهطاوي روايـة فرنسـية تعليميـة [٣٣]، وهي "مغـامرات تليمـاك" لفينـلون (Fenel- one) وجاء عنوانها في التعريب عن اسم (مواقع الأفلاك في وقائع تليماك) "١٨٦٠".

وتقوم حبكة هذه الرواية على تطوير لجزء من ملحمة "الاوديسا" لهوميروس، حيث البحث عن الأب المفقود، وسط المحيطات والبحار، بعدما انتهت حرب طروادة.

ولقد لمح المعرب، في مقدمته لترجمته، مدى الصلة بين هذه "الخرافة"، وغيرها من خرافات العرب في السير الشعبية، ربما دار في خلده، العلاقة بين "عنتره": بحث الابن عن أبيه المفقود، وبين الحافز ذاته، مع استبدال بسيط في سيرة المهلهل بين أبي ربيعة، في البحث المستمر عن ثأر أخيه كليب، ويلمح الطهطاوي أيضا، إلى المقارنة بين رحلات نليماك، ورحلات السندباد البحري في ألف ليلة وليلة، وكأنهما من بحر واحد.

كما لا يغفل الطهطاوي عن الأهداف التعليمية التي تضمنها تحوير الكتاب الفرنسي للرواية لنقد الحكم المستبد في فرنسا وقتئذ، وهو أمر كان في عين الاعتبار من قبل المعرب، الذي أراد أيضًا التلميح إلى الحكم المستبد في مصر إبان عهد محمد علي.

وتتخذ هذه المغامرات طابع (المقالة القصصية) في التعبير عن مراميها التعليمية الإصلاحية.

ولم يمكن الطهطاوي يفرق عصرئذ بين فني: (المقامة) في التراث العربي، وهو فن يظهر الطهطاوي في أكثر من موضع احترامه العميق له، وبين فن القصة في الأدب

الأوروبي، حيث نراه يذكر بعض ما قرأه من (مقامات فرنسية) في تلخيص الإبريز (١٨٣٤) بقوله: (وقرأت أيضًا وحدي، مراسلات إنكليزية، صنفها القونت شستر فيلد لتربية ولده وتعليمه، وكثيرًا من المقامات الفرنسية)[٣٤].

ولقد وجد كبار الكتاب العرب في القرن الماضي، في المقالة القصصية أداة صالحة للتعبير عن غاياتهم التعليمية أو الإصلاحية، فانطلقوا يطورون فن المقامة عند العرب، أسهم الشيخ محمد عبده في ذلك، بتحقيقه لمقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيقًا أدبيًا رائعا، كاشفا عن أهمية هذا اللون التعبيري عند العرب.

وبعدما انتهى علي مبارك –مؤسس دار العلوم– من روايته الطويلة "علم الدين" (١٨٨٢) في أربعة مجلدات كبار، مطورًا للمقامة إلى نوع من "المسامرة"، أخذ كتاب الجيل ذاته في التعبير عن واقعهم الحضاري والثقافي من خلال النسيج الأدبي للمقالة القصصية، وذلك على نحو ما نرى في كل من: "أم القرى" (١٩٠٢) لعبد الرحمن الكواكبي، و "الانقلاب العثماني" (١٩٠٩) لجرجي زيدان.

ولكلا الكاتبين أهمية بالغة في التكوين الثقافي للمستنيرين اليمنيين في الأربعينيات[٣٥].

ولم يلتفت إلى الطبيعة القصصية لكتاب "أم القرى"، وهي طبيعة قائمة على لون من "المحاورات" المترابطة، في شكل سياق روائي، يؤكد عليه الكاتب بقوله: (أيها الواقف على هذه المذكرات: اعلم أنها سلسلة مترقية، لا يغني تصفحها عن تتبعها ..)[٣٦].

ومما يؤكد الطابع القصصي لهذا العمل، بالإضافة إلى ما ذكره مؤلفه، هو رسم الكاتب لسمات الشخصيات الخيالية رسما دقيقا يكشف عن الفروق التي تمليها البنية والثقافية على كل فرد من أفراد هذا المؤتمر المتخيل تخييلا بحثًا لتشخيص أمراض الأمة، ولاقتراح طرق العلاج، وهذا أمر يذكرنا على الفور، بما صنعه الزبيري في روايته من فكرة عقد "المؤتمر الكبير" الذي يجسد الرؤية الجوهرية للكاتب في روايته.

كما ينطلق الكاتبان من مشارف ربوة واحدة، حيث التطلع إلى آفاق ما يسمى بالعصر الذهبي، أو آفاق المدن الفاضلة، كمحك لاختبار الواقع والتطلع للمستقبل عبر الروابط الوجدانية بكل مراحل التاريخ المثلي.

ويمكننا أن نرى لونا جديدا من ألوان الحكاية عبر المقالة القصصية، التي هي نماذج بين عنصري القصة في الأدب العربي والقصة التاريخية في الأدب الإنجليزي خاصة عند (ولترسكوت)، وذلك في رواية الانقلاب العثماني (١٩٠٩) لزيدان، والتي كان لها أيضا بعض الأثر في خيال رجال حركة (١٩٤٨)[٣٧]، الذين كانوا يبحثون عن نوع من السعادة الحقيقية، التي تعبر عنها رواية زيدان بالقول عن لسان بعض أبطالها (سعادة الضمير الحر، سعادة القلب السليم، تلك سعادة النفوس الأبية، سعادة طلاب الحرية[٣٨].

(ب) – ومنذ العقد الأول من هذا القرن، أخذ الفن القصصي في الأدب العربي الحديث، يشهد تطورًا ملحوظًا في الشكل الفني للمقالة القصصية، مثلما نرى في كل من: (حديث عيسى بن هشام) (١٩٠٠) لمحمد المويلحي، و (ليالي سطيح) (١٩٠٦) لحافظ إبراهيم و (ليالي الروح الحائر) (١٩١٢) لمحمد لطفي جمعة.

وتدمج هذه الأعمال القصصية الثلاثة، بين عدة فنون قصصية وهي "المقالة" و "المقالة" و "القصة" بالمعنى الحديث، ولا يقتصر هذا الدمج في تلك الأعمال، على منهج البناء الفني فحسب بل نراه يتسرب إلى النسيج اللغوي لها كذلك، على نحو ما يلحظ بعض الدارسين قائلًا عن "حديث عيسى بن هشام":

(والنسيج اللغوي للكتاب، هو بدوره مزيج من لغة المقامة، لغة المقالة، ولغة القصة الحديثة) [٣٩].

ولكن يظل فن المقالة ـ رغم هذا المزج الفني ـ المؤثر الرئيسي بين قطبي (المقالة والقصة الحديثة) في تشكيل طبيعة النسق الروائي لهذا الأعمال القصصية الثلاثة. وذلك نظرًا لغلبة هذا الفن المقالي في القرن الماضي من ناحية، ولتمثل المقالة للمعاني الإصلاحية تمثلًا شديدًا من ناحية أخرى.

وتنقسم هذه الأساليب القصصية بسمتين مشتركتين، وهما: أناقة التعبير الأدبي، واستخدام بعض "الحيل" الفنية في البناء القصصي، وتتميز تلك الأعمال القصصية الثلاثة، بتأثرها الواضح بالحكايات الشعبية العربية، كالمقامات، وألف ليلة وليلة، كما

تتميز هذه الأعمال ذاتها، بما تحمله في طياتها من بعض معالم المقت والرفض، لا لطريقة الغربيين في القص المنمق فحسب، بل في بعض معالم طرق تفكيرهم بصفة عامة (٤٠).

كما يستمد كتاب هذه الأعمال القصصية الثلاثة، حيلهم الفنية الرئيسية من معين الحضارة والتراث العربي الإسلامي، مثلما نرى في استهلال "المويلحي" لحديث عيسى ابن هشام في جو ديني -مثلما يصنع الزبيري في واق الواق- فبينما كان "الراوي" يتجول في صحراء "الإمام الشافعي" بمصر، فإذا برجة عنيفة تصيبه أثر قبر ينشق، وقد «خرج منه رجل طويل القامة، عظيم الهامة، عليه بهاء المهابة والجلالة، ورداء الشرف والنبالة، فصعقت من هول الوهل والوجل، صعقة موسى يوم دك الجبل، ولما أفقت من غشيتي، وانتهيت من دهشتي، أخذت أسرع في مشيتي، فسمعته يناديني، وأبصرته يدانيني، فوقفت امتثالا لأمره، واتقاء لشره" (٤١).

وتبدأ رحلة الكاتب بالبطل بعد ذلك، في طريق معاكس، عن طريق رحلة الراوي في "واق الواق"، بمعنى أن طريق رحلة حديث عيسى بن هشام، تبدأ من الحياة الأخرى، إلى الحياة الأولى، أما طريق الرحلة في "واق الواق" فتبدأ من الحياة الأولى إلى الحياة الأخرى.

وتتفق الرحلتان في تطوير الكاتبين لهما، عن طريق بعض الحيل الفنية من شكل المقالة أو المقامة على شكل القصة الطويلة.

ولقد أقام حافظ إبراهيم ، محور "ليالي سطيح" على الحيلة الفنية، التي اتخذت من شخصية "سطيع" الكاهن اليمني في العصر الجاهلي، مرتكزًا في التوقع لما ستتمخض عنه الليالي والأيام من أحداث وتغيرات بعد حادثة تمرد الجيش المصري بالسودان.

ولقد اتخذت ليالي حافظ شكل المقالات القصصية.

وتقترب طريقة البناء الفني في "ليالي الروح الحائر" (١٩١٢) لمحمد لطفي جمعة، من طريقة صاحب "واق الواق" ، حيث نرى (الراوي) في رواية "ليالي الروح" وهو مستغرق في الأعداد للقيام برحلة خيالية لاستحضار "روح" بعض أصدقائه من المستنيرين ، (الباحث عن الحقيقة التائه في بيداء الريب) (٤٢).

ولكن رواية "ليالي الروح" رواية شبه رومانسية، غارقة في نوع من الوهم الذاتي، الذي قد يصل إلى حد المرض النفسي، بينما تظل رواية "واق الواق" رغم الاستغراق في الخيال، ذات صلة وثيقة بالواقع التاريخي للبلاد وللأرض وللتاريخ الذي تحاول تصويره.

وكل ما يجمع بين كلتا الروايتين هو أسلوب السرد الروائي، القائم على شكل متطور للمقالة القصصية، كما يجمع بينهما كذلك التشابه في بعض الطرق الفنية، وتضمين الكاتبين للشعر في سياق السرد الروائي.

وينساق الشعر في رواية "ليالي الروح" انسياقًا طبيعيًا مع النزعة الرومانسية الغارقة في الوهم في رواية "جمعة" حيث تراه يعول على أشعار "فرلين" و "تئمان" التي، على حد قول الراوي، (لم تعبث بها ضرورة الوزن، ولا تمرد القافية والبحر) [٤٣].

وبينما يغني صاحب "الروح المعذب" في "ليالي الروح ..." بشعر ذاتي مغرق في الوهم عن غربة الباحث عن الحقيقة المطلقة، يتغنى "الروح المؤرخ" في الرواية ذاتها بقصيدة طويلة عن " عروش الجبارة"، والتي تصور ـ كما يعلق المؤلف ذاته (قصة فتى من عامة الشعب ـ تسلق جدران أحد الجبابرة الطغاة، لكي يقتله، ولكن محاولة الفتى تفشل، حيث عيون حراس القصر، كانت ساهرة، رغم ذلك، فإن الرعب الذي خلقه الفتى للجبار ظل باقيًا: "أينما حل رأى شبح الفتى، وأقلقه صوته:" "أعلى الحصون تمنعا قد ناله أدنى البشر. ليس عرش ظالم بباقٍ حتى الأبد)[٤٤].

ومما لا شك فيه أن القاسم المشترك، بين هذه الأعمال القصصية الثلاثة عمومًا، وبينها وبين رواية الزبيري خصوصًا هو وحدة النسق الروائي القائم على تطوير لأسلوب المقامة والمقالة، نحو شكل الرواية التي تحاول جاهدة الحفاظ على روابط، ظاهرة أو خفية بأساليب العربية في أدب الحكاية.

ولقد مرت هذه الأنساق كلها ببعض المنحنيات الفنية عندما توثقت صلة الكتاب العرب بالقصة الأوروبية منذ بداية العقد الأول من القرن العشرين، فتشعبت اتجاهاتها، وتداخلت منحنياتها في مواقف أدبية نحاول الإبانة عنها في الصفحات القادمة، لما لها من أهمية على مسار بحثنا.

(٧)

(أ) – لقد شارك النثر العربي الفني، إبان سنوات الحرب العالمية الأولى (١٩١٤–١٩١٨)، حركة الشعر العربي، التي دارت، وقتئذ، فاستدارت بين محورين رئيسيين، المحور الكلاسكي الجديد، والذي يمثله "شوقي" وأمثاله في كل الأقطار العربية، والمحور الآخر، هو المحور الرومانسي، والذي تمثله مدرسة المهجر أو الديوان وأمثالهما في الشعر العربي الحديث.

ولقد عبر النثر العربي الحديث عن قضايا الحياة العربية في هذه المرحلة في الشكل القصصي، الذي يهمنا الآن، في اتجاهين متقاربين مع اتجاهات الشعر العربي الحديث في المرحلة ذاتها.

ويتمثل الاتجاه الأول في محاولة بعض كتاب النثر الفني الذين حاولوا الحفاظ على طريقة الكتابة القصصية، كما عرفت في التراث القصصي، ابتداءً من (النادرة) أو (الطرفة) حتى طريقة (ألف ليلة وليلة) في استخدامها لتقنية "الحكايات المتداخلة" مرورًا بالحكايات القصيرة كما عرفها فن المقامات في الأدب العربي.

ولقد حاول كتاب القصة، هنا، تطعيم قصصهم بلمسات فنية، استمدوها من صلتهم الحميمة بالقصة في الأدب الأوروبي الحديث، مثلما حاولوا في الوقت نفسه، الحفاظ على النسق الروائي القائم على أسلوب "المقالة القصصية".

وخير الأعمال القصصية المعبرة عن هذا الاتجاه في تلك المرحلة المهمة من مراحل تطور الثقافة العربية الحديثة هي "صفحات من سفر الحياة" (١٩١٤) لمصطفى عبد الرازق، و (الاعتراف) أو (قصة نفس) للشاعر الكبير عبد الرحمن شكري.

ويتمثل لنا، الاتجاه الآخر من اتجاهات الكتابة القصصية في هذه المرحلة، في رواية "زينب" أو "مناظر وأخلاق ريفية" (١٩١٢)، وهي أول قصة عربية فنية، ذات طابع

رومانسي، حاولت التمرد على طريقة "القص" في التراث العربي، شكلا، ومبنى، ومعنى، حيث تعمد الكاتب فيها محاكاة الرواية الفرنسية الرومانسية في طريقة بث الاعترافات بثًا فنيًا. وبذلك تمثل هذه الرواية، الاتجاه الآخر من اتجاهات النثر الفني خير تمثيل، على الرغم مما تحمله هذه المحاولة الفنية في جوفها من بعض سمات الحكاية في الاتجاه الأول، أعني احتواءها على صورة من صور النزاع بين: النثر الفني، والقصة بالمعنى الحديث.

ونوجز، فنقول، إن الاتجاه الأول، إذا كان قد حاول "تقمص" القصة كوعاء فني موروث، على الرغم من الضغط الذي تمارسه الثقافة الأوروبية في كيان كتابه، فإن كتاب الاتجاه الآخر، قد حاولوا "التملص" من القصة كوعاء فني موروث، وذلك أيضا، على الرغم من الضغط الذي تمارسه الثقافة العربية في كيانه كتابه.

وسنرى فيما بعد، كيف حاول كتاب القصة العرب، فيما بين الحربين العالميتين إيجاد معادل حقيقي للتوازن بين هذين الاتجاهين المتنافرين إلى حد ما، ونحن ندين لاكتشاف (النواة) القصصية الخصبة، في "صفحات من سفر الحياة" للكاتب الكبير (يحيي حقي)، والذي وسم عمل مصطفى عبد الرازق بسمة "اللوحات القلمية"، وهي الوظيفة الأدبية ذاتها، لفن المقالة القصصية، كما يلحظ محمود تيمور في دراسة عن فن القصة عند "المازني".

وما يهمنا الآن، هو رصد "يحيي حقي" ، للأسلوب الفني الرائع لهذا النسق الأدبي الذي تخلص على حد قوله من (اللجاجة، والمياعة، والسطحية، والبهلوانية، كل ذلك مع رقة بالغة في الأسلوب، ورشاقة لأحد لها في اللفظ) (٤٥).

كما يكشف (يحيي حقي) عن السمات العميقة التي حددت معالم تطور فن المقالة القصصية نحو "شكل طبيعي" ، لا بالمعنى المذهبي، بل بالمعنى الأسلوبي، للقصة كقصة حديثة، تجمع إلى جانب الصفات التي أشار إليها الكاتب الكبير، من خلال درسه التطبيقي على "صفحات من سفر الحياة"، صفات أخرى من أهمها، التداخل الفني العميق بين كل من "التراث" و "الموضوع": (فالنقلة النفسية، مرتبطة بنقلة الحوادث، لا ندري، أيهما تتبع الأخرى) (٤٦).

ولقد ظلت المقالات القصصية الرائعة للشاعر الكبير عبد الرحمن شكري، مجهولة الهوية، لفترة طويلة من الزمن (٤٧)، على الرغم من وجود عنوان (قصة نفس) كعنوان

فرعي للاعتراف، ينضاف إلى ذلك أيضا، توضيح المؤلف نفسه للطبيعة القصصية، الخيالية، لمقالاته الفنية، في هذا الكتاب الرائع.

يصف الشاعر الوجداني عبد الرحمن شكري، الطبيعة الأدبية لهذا النسق الروائي القائم على فن المقالة القصصية، كما طبقها في كتابه هذا بقوله:

«ولكن مذكراته "يقصد -م. ن- الشخصية المخترعة» علي الرغم من ذلك ليست أوراقا مفككة، ليس بينها ارتباط، فإنه لم يرد أن يكتب مقالا مطرد الجمل والكلمات، والمعاني، في سوء الظن، أو الحب، أو الخجل، أو الضمائر، أو الشر، أو ضعف الإرادة، أو العقائد، أو حب الحياة، أو الجرائم، أو الغدر، ولكنه يلمح لك بهذه الأشياء، وبموقعها في النفس كالصور المتحركة» [٤٨].

وكأن الكاتب يعني هنا الناقد أو القارئ، عن تحرير الصفات الفنية، لهذا النسق الأدبي القائم على تطوير المقالة إلى (قصة) عبر المقالة القصصية، التي تلمح بهذه (الأشياء) وبموقعها في النفس (كالصور المتحركة).

لقد حاول د. محمد حسين هيكل صاحب (زينب) (١٩١٢) ، أن يتملص قدر طاقته من أسلوب المقالة القصصية، وهو أمر قد فرضته عليه طبيعة موضوع قصته من حيث هي كما جاء في عنوانها الفرعي، (مناظر وأخلاق ريفية)، فكان حتمًا عليه أن يلجأ، أو أن يتقمص شكلًا جديدًا من أشكال التعبير القصصي، فارتاح تمامًا مع النسق الروائي، الذي شاع في الرواية الفرنسية الرومانسية، ولاسيما فيما عرف بفن (الاعترافات)، وعلى نحو ما قرأ في أدب "روسو".

ولكل ذلك عدت رواية هيكل، عند كثير من الدارسين، نقطة انطلاق لكل ما يعرف بالشكل الأوروبي، أو الشكل الحديث للقصة، في الأدب العربي الحديث كله.

كل ذلك صحيح إلى حد بعيد، ولكن ناقدا جادا في تاريخ الرواية العربية، قد أدرك ما كان يدور في جوف التصميم الفني لرواية "زينب" خفية من نزاع فني، بين كل من نسقي: (المقالة) كنثر فني، وبين طبيعة (القصة) بالمعنى الأوروبي.

يرى د. علي الراعي، أن ثمة (ظاهرة تكنيكية طريفة [٤٩]... تلك الظاهرة، تتلخص، في أن ثمة صراعا يدور في "زينب" بين الرواية، والنثر الفني، مؤلفها جلس ليكتبها وفي

ذهنه أنه حتم عليه، إلى جانب دور الرواي، أن يثبت أيضا، براعة في كتابة النثر الفني، لذلك يدور في (زينب)، ذلك الصراع بين الرواية والمقالة) [٥٠].

وهكذا ظلت الأنساق القصصية، في الأدب العربي الحديث إبان سنوات الحرب العالمية الأولى، تتراوح بين الاتجاهين السابقين، حاملة في طياتها مراوحة نفسانية وحضارية للمستنيرين. العرب بين كل من "التراث" و "المعاصرة" ، ويظل الأمر كذلك، حتى عام (١٩٢٦) ، حيث يحاول كبار كتاب العربية وقتئذ (طه حسين. العقاد. المازني، الحكيم) تقديم موازنة دقيقة من داخل النسق الروائي، موازنة، تجمع في تناغم بين بعدي: (الأصالة) و (المعاصرة) شكلًا ومضمونًا، وهي محاولة طريفة سيكون لها بعض الصدى في تطور النسق الروائي في كثير من الأعمال القصصية في مجمل الأدب الحديث.

(ب): لا شك أن "الأيام" لطه حسين – مثلا ـ تحمل طاقة روائية ضخمة، ولكن "الأيام" ليست رواية بالمعنى الأكاديمي ، إنها مجموعة مقالات قصصية عن قصة (فتى) قهر الظلام دون سند خارجي.

وما يقال عن النسق الروائي في (الأيام) يقال عن الطريقة الفنية الأصيلة لعميد الأدب العربي، الذي كان يعي جيدا التفاعلات العميقة للذات المثقفة في عصره.

"فأحلام شهرزاد" و "شجرة البؤس" و "المعذبون في الأرض"، تنويعات على نمط النسق القصصي الذي يتمرد في خفاء شديد، ضد أي نوع من أنواع التقمص لشكل ما أوروبي في بناء القصة، ولا يستثنى من ذلك إلا رائعة "دعاء الكروان" ، ولاسيما فيما يتصل بالحبكة لا بالأسلوب أو النسق الروائي.

ولقد تمكن الكاتب الكبير: إبراهيم عبد القادر المازني، في مجموعة رائعة من مقالاته القصصية، في أن يعيد للنسق الروائي في الأدب العربي الحديث توازنه الضائع، نظرًا لما يتمتع به المازني من قدرة في صياغة المقالة الأدبية في حد ذاتها، ولعله من أبرع كتاب فن المقالة في الأدب العربي الحديث، ينضاف إلى ذلك، إطلاع المازني العميق على نتاج الكثير من كتاب فن المقالة القصصية في الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر خاصة.

ولقد تمكن شيخ القصة العربية المرحوم: محمد تيمور، أن يبصر طبيعة النسق الروائي في فن القصة عند المازني، على أساس اعتماد هذا الفن على شكل (المقالة القصصية)، حيث نراه يقول في "صور خاطفة لشخصيات لامعة" [والقصة في أدب المازني، عنصر له خطره، وذلك لأنه يجلو في (مقالة) تجارب الحياة، وأوضاع المجتمع، وشئون الناس، عارضا ذلك "الواحا" تتراءى فيها الشخصيات والمشاهد والأحداث] (٥١).

وكأن القصة عند المازني أيضا مجموعة مرتبة على نسق المقالة القصصية، تعرض الشخصيات والمشاهد والأحداث من تجارب الحياة أو أوضاع المجتمع، تمامًا كاللوحات القلمية، التي تنتمي في نشأتها الأولى إلى فني: "الرسائل" و "المقامات" في التراث العربي.

ويكتب الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد في عام (١٩٣٦) قصته الفريدة (سارة)، على النهج ذاته، أي مجموعة مقالات قصصية، بدأها في مجلة (الهلال) تحت عنوان "مواقف في الحب" -ربما كانت مشروع مؤلف عن "عبقرية الأنثى"- ثم عدل المؤلف عن ذلك، فحولها إلى رواية تحليلية، أو كما يقول ساخرًا: «ثم عاقني عن مواصلة الكتاب، عائق عارض، فأمسكت إلى أجل، ثم فرغت لإتمامها بعد برهة، فأتممتها على الصورة التي ظهرت بها، رواية تحليلية، أو تحليلا روائيا، كما يشاء من يشاء»(٥٢).

وربما كان أبو المسرح العربي الحديث، الكاتب الكبير: توفيق الحكيم، من أعمق الكتاب العرب: نظريًا وتطبيقيًا بمشكلة أصالة "الشكل الأدبي"، وذلك نظرًا لصلته الحميمة بالأدبين الشعبي والأوروبي، ولعل في كل من "يوميات نائب في الأرياف" و "الرباط المقدس" خير شاهد على ما نذهب إليه.

كما يصرح "الحكيم" بقوله حول قضية النسق الروائي، الذي يخضع في نظره: (لظروف كل بلد، حتى في التصميم الفني، أنه ليس الموضوع، هو الذي ينبع من صميم البيئة وحده، ولكنه الشكل أيضا)(٥٣).

ويرى صاحب "الثلاثية" الرأي نفسه تقريبًا، الأمر الذي يجعله يصرح قائلًا: "فمن الممكن جدا، أن اهتدي إلى موضوع، لا يصلح له شكلا إلا "المقامة"، عندئذ سأكتب روايتي بطريقة (المقامة)، دون أن أبالي بشيء"(٥٤).

(ج) – ويمكننا أن نستخلص طبيعة فن "المقالة القصصية"، على اعتبار أنها تطوير لفنون تعتمد في جوهرها على فن سرد حكاية ما، وذلك ابتداء من فن (الخبر)، المستمد من التاريخ أو من الحياة المعاصرة، والذي يقترب من شكل "الصورة" القصصية في معناها الحديث، حتى فن "المقامات" الذي يقترب بشكل أو آخر من فن القصة القصيرة في عصرنا، وذلك مرورًا بفن "الرسالة" كما عرفها المعري في "رسالة الغفران" و "ابن شهيد الأندلسي" في "التوابع والزوابع".

ولقد كانت المقالة القصصية، بطبيعة الحال، هي الشكل الأدبي الأنسب، في تطوره، لعصر بدأ يعتمد على الرواية التحريرية في الصحف الحديثة، متجاوزا تلك الروايات الشفهية، التي كانت تقص الحكايات القصيرة أو الطويلة، قبل أن يعرف قراءة الصحب اليومية، أو سماع ثم مشاهدة الحكايات المسلسلة.

كما يمكننا استخلاص أهم وظائف هذا النسق القصصي وبيان طاقته التعبيرية من خلال نتائج متشابهة إلى حد كبير، قد توصل إليها أصحابها بعد دراسة تطبيقية كنماذج من الروايات التي تعتمد على أسلوب المقالة القصصية في تصوير عالمها الخاص.

ويبدو أن المقالة القصصية هي أنسب الأشكال الأدبية على التعبير عن المواقف التي تتسم بما يسميه بعض النقاد باسم "الرومانسية المنعكسة"، أي المواقف التي يعيد الإنسان فيها دائمًا اكتشاف ذاته أو اكتشاف ذوات الآخرين، بعد صدمة ما من صدمات الواقع العنيد.

ويمكننا أن نجد في أدب المازني بصفة خاصة مثالًا نموذجيًا عن هذا الموقف على المستوى الفردي، كما يمكننا أن نجد في رواية الزبيري "واق الواق" مثالًا نموذجيًا عن هذا الموقف على المستوى الجماعي، كما يمكننا أن نجد عمل الكاتب والشاعر الجزائي السعيد الزاهري في بعض أعماله شبه الروائية مثالا نموذجيًا عن هذا الموقف على المستوى الاجتماعي، أو الجماعي الموسع، أو على المستوى الكلي.

ويرصد أستاذنا د. شكري عياد أهم وظائف النسق الروائي القائم على شكل المقالة القصصية، عند المازني خاصة بقوله: (وقد وجد المازني، أن شكل (المقالة القصصية)

الذي اطَّلع على كثير من نماذجه في الأدب الإنجليزي، هو أنسب الأشكال للتعبير عن هذا الموقف (يقصد الموقف الرومانسي المنعكس)، فهو شكل ذاتي لا يزال قريبًا من الشعر الغنائي، ولكنه لا يترك للوجدان السلطان الكامل على التعبير، بل يخضعه للتأمل، وربما كسر حدته بشيء من الدعابة، ولا يتناول الجليل من حركة الوجدان فقط، بل كثيرًا ما يجد في التجارب ذات الطابع الانفعالي الخفيف، موضوعًا طيبًا للتأمل)[٥٥].

ويمكننا أن نجد في رواية الأستاذ الزبيري بعض الحوافز التي ساعدت الكاتب في أن يتخذ من نسق المقالة القصصية أسلوبًا فنيًا في تطوير قصته نحو شكل الرواية التي تخضع الجليل من حركة الوجدان للتأمل من ناحية، كما يمكننا أن نجد في الرواية ذاتها بعض معالم الدوافع للرد على المواقف الوجدانية المنعكسة، وذلك عندما نرى الكاتب وهو ينظر إلى قرارات "المؤتمر الكبير"، والتي تمثل حافز الحافز -إن صح التعبير- في مجمل بناء الرواية، على أنها بمثابة طبعة جديدة منقحة من تاريخ مواثيق الثورة اليمنية، وأن الشعب كما تقول الرواية - [سوف يتلقى هذه الطبعة الثالثة، ويخرج بها رافع الرأس، مشرق الوجه، في المحيط العربي والعالمي][٥٦].

ومن عجائب الأمور، في تاريخ الأدب العربي الحديث، أن تكون أول محاولة قصصية في النثر الأدبي الجزائري الحديث، محاولة روائية قائمة على نسق المقالة القصصية، وأن تعالج موضوعا اصطلاحيا كبيرا، كرد فعل وجداني لاكتشاف حقيقة واقع العالم الإسلامي في الثلاثينيات، كما يعبر والشاعر الكلاسيكى الجديد السعيد الزاهري، صاحب (أولى المحاولات القصصية التي كتبت في الجزائر باللغة العربية، وفي بعض هذه الصورة القصصية)[٥٧].

وكما يقيم الشاعر اليمني الكبير عبد الله البردوني، محاولة "مأساة واق الواق" بأنها بيان "شبه روائي" يقيم الأستاذ الكبير عبد الحميد بن باديس، محاولة الزاهري في كتابه "الإسلام في حاجة إلى دعاية" بقوله: (وساق ذلك كله في أسلوب من البلاغة الشبيه بالروائي)[٥٨].

وإذا ما حاولنا استخلاص بعض معالم ووظائف هذا النسق الروائية في المحاولة العربية في النثر الفني في الجزائر، كما سجلها صاحبها في الثلاثينيات، فإننا نجد في هذا

الرصد النقدي، ما يتفق والنتائج التي توصلنا إليها من خلال التقييم النقدي للمقالة القصصية في أدب المازني..

ويرى د. مرتاض في محاولة الزاهري (لقد ألقينا الزاهري، يتخذ في كتابه هذا المقالات، أسلوبًا قصصيًا محضًا، بحيث يعول على الحوار المتبادل، والتشويق اللذيذ، الذي يربط القارئ إليه ربطًا متينًا، ولو اشتملت هذه الأحاديث على صراع من نوع ما، لاعتبرت قصصًا فنية، ولكن الحوار وحده لا يكفي لكتابة فن قص رفيع) ثم يضيف (ويتجلى في هذا المقال القصصي لون من الصراع الخفيف الفاتر)[٥٩].

ولعل في كل ذلك ما يوضح وحدتي: الطبيعة والوظيفة الفنيتين للنسق الروائي القائم على تلاحم المقالة القصصية، وذلك من خلال عدة تجارب روائية في تاريخ الرواية العربية الحديثة.

ولم يبق أمامنا إلا التعرف على بعض أوجه قضية فن المقالة القصصية في إطار التنظير النقدي العام.

(د) – لقد سبقت الإشارة، في بعض المواقع المتفرقة من هذه الدارسة، إلى أن فن المقالة القصصية، قد شاع لدى بعض الكتاب الأوروبيين في القرن التاسع عشر، ولا سيما عند (اديسون) و (شارلس لام) وغيرهما، كما نراه يتطور إلى فن بارع في الأدب الأمريكي الحديث ولا سيما عند "مارك توين" في كثير من أعماله القصصية.

ويمكن من وجهة النظر الأدبية البحتة (سرد قصة عبر رسائل، أو مذكرات ويمكن تطويرها عن نوادر وطرائف)[٦٠].

ويعني هذا الاستنتاج، تقارب "نواة" الحكاية، وطرق سردها في أغلب آداب العالم، كما يعني النص التالي، وقوف ما يسمى لدى الباحثين السابقين بسلسلة "الأشكال الأبسط" (Einfanche Formen) خلف العديد من الشوامخ الروائية العالمية، وهذه الأشكال الأبسط كما يذهب صاحب كتاب "نظرية الأدب" هي (الرسالة، المفكرة، اليومية، كتب الرحلات، أو "الرحلات الخيالية، الذكريات، الصور الشخصية في القرن السابع عشر، المقالة..)[٦١].

ويحدد بعض النقاد، العلاقة الحميمية بين هذا النسق الروائي الخاص بفن المقالة القصصية، وبين طبيعة الطاقة النفسية والفكرية للكاتب أولًا ولطبيعة الشخصيات الروائية ذاتها من ناحية أخرى، بحيث يغدو من الصعوبة بمكان تصوير أصحاب الأفكار الجليلة، من الاتجاهات المختلفة تصويرًا روائيًا متناسقًا، الأمر الذي يتناسب مع فن المقالة عمومًا، وفن المقالة القصصية خصوصًا، وذلك أنه على حد تعبير بعض نقاد الرواية العالميين - (التفكير العنيف في القصص، يفشل في تكوين قصة)[٦٢].

ويؤكد كل ذلك ناقد آخر يرى أن الأحاديث القصصية عمومًا على الرغم من أنها تفترض (بحكم طبيعة تكوينها للصورة، الاقتراب من الأسلوب الدرامي، غير أنها لا تستلزمه بالضرورة)[٦٣].

وعلى هذا النحو، يذهب بعض الدارسين الآخرين، إلى الاعتراف بصعوبة الإلمام بتلابب "الشخصية الأدبية" في عمل درامي كامل، لأن أصحاب الفكر دائمًا وأبدًا، يمثلون مزيجًا عجيبًا بين الحماسة الذاتية للفكرة، وبين (العديد من الأفكار والمثل التاريخية والأسطورية على حد سواء الأمر الذي يخلق الكثير من الصعوبات في التقنية البحتة للقصاص)[٦٤].

ولقد قطعت الرواية العربية الحديثة، مثلما صنعت الرواية الأوروبية الحديثة، شوطًا بعيد المدى، لكي تتكيف مع كل من، التراث الثقافي من ناحية، ومع طبيعة نمط عصرنا، بحيث غدت الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، ذات شكل طبيعي، بعدما تخلصت من الخلط الهائل في الأحداث، مع نبذ الحشو، أو ما كان يبدو حشوًا، وهي مراحل قد مرت بها الرواية الأوروبية في فترة نموها نحو هذا الشكل ذاته [٦٥]، ومن أجل هذا التلاحم الداخلي عينه، الذي حال فقدانه هذا رواية الأستاذ الزبيري، دون اكتمال ملامحها الفنية كرواية حديثه[٦٦].

ولكن الأهم من كل ذلك، أن الكاتب قد وجد في أسلوبه المفضل، والمنسجم مع طبيعة التجربة الأدبية التي عبر عنها في روايته، تعبيرا يتفق مع التحليل النهائي مع النسق الروائي القائم على أسلوب المقالة القصصية، والتي عبرت بصدق عن طبيعة الانفعالات الجليلة، لأولئك الشهداء الأبرار الذين قدموا أرواحهم الطاهرة، هبة خالصة لوطنهم، حتى يخرج -وللأبد- من نطاق واق الواق.

هوامش ومراجع

(١) محمد محمود الزبيري: كتابات جديدة، ضمن كتاب لمجموعة من الكتاب اليمنيين بعنوان، الزبيري: شاعرا ومناضلا، دار العودة/ بيروت ط (١) ١٩٧٨ ص٢٢٠.

(٢) عبد الرحمن العمراني: الزبيري أديب اليمن الثائر، ط مركز الدراسات والبحوث اليمني ط ١٩٦٩. ص١٠٧.

(٣) عبد الودود سيف: عن الفن والمأساة في واق الواق: ضمن كتاب: الزبيري شاعرا ومناضلا ص٢٣٣/ ٦٠: مقدمة د. عبد الحميد إبراهيم لرواية الزبيري: مأساة واق الواق دار العودة بيروت ط (٢) ١٩٧٨. ص أ/ ص.

(٤) أحمد الصائدي: حركة المعارضة اليمنية: مركز الدراسات والبحوث اليمني، ط ١٩٨٣ ، ص ١١٧.

(٥) محمد محمود الزبيري: ديوانه، دار العودة بيروت. ط ١٩٧٨، ص٧٣، وقارن مع مقدمة د. عبد العزيز المقالح.

(٦) راجع دراسة د. الصائدي م. س. ص١٢٨.

(٧) ديوان الزبيري. ص٦٦.

(٨) المصدر نفسه، ص٦٧/ ٦٨.

(٩) المصدر نفسه، ص٦٨.

(١٠) د. عبد العزيز المقالح: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، دار العودة، بيروت ط ١٩٧٤، ص١٦١، وما بعدها حول طبيعة البناء الفني الدرامي لهذه القصيدة وانظر له أيضا ص٧٢ حول الموضوع نفسه من. الزبير ضمير اليمن الثقافي والوطني دار العودة، بيروت ط ١٩٨٠.

(١١) الزبيري: مأساة واق الواق: دار العودة بيروت، ط ١٩٧٨، ص٨٣، ورادع ديوانه ص٣٨١، ص٣٨٢.

(١٢) عبد الودود سيف: م. س ص٢٥٩/ ٢٩٨.

(١٣) الزبيري: مأساة ص٨/ ٩.

(١٤) الزبيري: الرواية ص١٧.

(١٥) الرواية ص٢٤٦/ ٢٥٢.

(١٦) الرواية ص٢٥٣.

(١٧) المصدر نفسه ص٢٧٣.

(١٨) إبراهيم المازني: مقدمة روايته، إبراهيم الكاتب ط (٢) مطبعة مكتبة مصر، ١٩٤٥، ص١٠.

(١٩) د. أبو بكر السقاف: الزبيري شاعرا ومفكرا، ضمن كتاب: الزبيري شاعرا ومناضلا، م، س، ص١٠.

(٢٠) عبد الله البردوني: اليمن الجمهوري مطبعة الكاتب العربي. دمشق ط ١٩٨٣، ص٢٥٤/ ٢٥٥.

(٢١) عبد الودود سيف: عن المأساة والفن. م.س. ص٢٣٤.

(٢٢) د. عبد الحميد إبراهيم: طرح الباحث نفسه احتمال التأثر بين "واق الواق" و "رسالة الجحيم" لمحمد إقبال في مقدمته للرواية، ثم عاد ودحض هذه الفكرة في نهاية مقدمته. ص٥ من مقدمته.

(٢٣) د. عبد الحميد إبراهيم: القصة اليمنية المعاصرة. دار العودة/ بيروت ١٩٧٧. ص١٤٤/ ١٤٥.

(٢٤) المرجع نفسه ص١٦٦.

(٢٥) المرجع نفسه ص٣٣٠.

(٢٦) د. شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير. دار المعرفة بمصر ١٩٥٩، والكتاب يعد بمثابة مدخل لدراسة سيرة عنترة.

(٢٧) د. شكري عياد: القصة القصيرة في مصر (دراسة في تأصيل فن أدبي) ط معهد الدراسات والبحوث العربية ١٩٦٨.

(٢٨) د. شكري عياد: القصة القصيرة ص٦٣.

(٢٩) المرجع نفسه ص٢١.

(٣٠) د. عبد الملك مرتاض فن المقامات في الأدب العربي. الشركة الوطنية. الجزائر (١٩٨٠) ص ٤٧٦.

(٣١) المرجع السابق ص٢٧٨.

(٣٢) فاروق خورشيد: في الرواية العربية (عصر التجميع) دار العودة. بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ص٢٢٦.

(٣٣) د. عبد الحميد إبراهيم القصة اليمنية. م، ص٢٨٩.

(٣٤) راجع حول طبيعة هذه الرواية في الأدب العربي الحديث د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية الحديثة بمصر دار المعارف بمصر ط٢ -١٩٨٠- ص٤٠/ ٧٥.

(٣٥) رفاعة الطهطاوي: تخليص الإبريز في تلخيص باريز: دراسة د. محمود حجازي. الهيئة العامة للكتاب بمصر ١٩٧٤. ص٣٣٤.

(٣٦) عبد الله البردوني: اليمن الجمهوري (م.س) ص ٣٤٨، وانظر له أيضا: رحلة في الشعر اليمني: قديمه وحديثه دار العلم، دمشق ط٢ (١٩٧٧)، ص ٢٥٤، وقارن مع دراسة د. أحمد الصائدي (م.س) ص ١٥٣ وما بعدها.

(٣٧) عبد الرحمن الكواكبي: أم القرى: ضمن الأعمال الكاملة. الهيئة المصرية العامة للكتاب بمصر ١٩٧٠ ص١٢٦.

(٣٨) راجع البردوني، والصائدي في الأماكن المشار إليها سابقا.

(٣٩) جرجي زيدان: الانقلاب العثماني. مطبعة الهلال بمصر (د. ت) ص٩.

(٤٠) د. شكري عياد: القصة القصيرة ص٧٥.

(٤١) يتضح هذا من مجرد القراءة العابرة لحديث عيسى بن هشام، أما محمد لطفي جمعة فقد عرف بهجومه العنيف على مناهج التفكير الغربي عموما كما جاء في كتابه "الشهاب الراصد" الذي هاجم به طه حسين في كتابة (الشعر الجاهلي) "راجع دراستنا عن مناهج تاريخ الأدب ونقده في الأدب العربي الحديث" ط ٢: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩)، ص ٣١٠، أما حافظ إبراهيم، فشعره طافح بكراهية إجمالية للغرب، ويمكن أن يشعر القارئ بموقف الزبيري في روايته، من الغرب، ولاسيما تجاه القوى الكبرى التي يدين عدم مبالاتها بمصير بلاده راجع الرواية ص١٧، ص٢٨٠.

(٤٢) محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام. الدار القومية للطباعة والنشر مصر (١٩٦٤) ص ٣.

(٤٣) محمد لطفي جمعة: ليالي الروح الحائر. مطبعة التأليف بمصر ١٩١٢. ص٦.

(٤٤) المصدر نفسه ص١٠٦/ ١٠٧.

(٤٥) المصدر نفسه ص١٤٠.

(٤٦) يحيي حقي: عطر الأحباب. مطابع الأهرام بمصر (١٩٧١) ص ١٦٨.

(٤٧) المرجع نفسه ص١٨٢، وراجع دراستنا عن الطبيعة الفنية لهذا العمل الأدبي، دراستنا (شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط ٢١، (٢٠٠٧).

(٤٨) راجع دراستنا السابقة ص٧٠/ ٩٠.

(٤٩) عبد الرحمن شكري: الاعتراف (قصة نفس) ط الإسكندرية (١٩١٦) . ص١١٧.

(٥٠) لقد صوب أستاذي د. عز الدين إسماعيل فهمي لهذه الرواية، حيث يقصد الكاتب المعنى (الآني) لا (التاريخي)، حيث يوجد للنزاع المذكور رواقد أدبية سابقة، وراجع ص٨٠/ ٨٩ من "شخصية المثقف".

(٥١) د. على الراعي: دراسات في الرواية المصرية. مطبعة مصر ١٩٦٤ ص ٣٨/ ٣٩ ، وراجع حول رواية (زينب) بصفة عامة دراسة د. أحمد إبراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية العربية الحديثة ط١ بغداد. ١٩٧٥. ص٥٩.

(٥٢) محمد تيمور: ملامح وغصون (صور خاطفة..) مكتبة الآداب بمصر ط١ (١٩٥٠) ص ١٥٠.

(٥٣) راجع: عبد الرحمن صدقي: سارة: مولدها. قضاياها. مجلة الهلال بمصر مايو ١٩٧٢. ص٨٨.

(٥٤) توفيق الحكيم: أحاديث مع توفيق الحكيم: مطبعة الأهرام. مصر (١٩٧١) ص٧٥.

(٥٥) نجيب محفوظ: قضية الرواية الجديدة. مجلة (الفكر المعاصر). القاهرة ديسمبر ١٩٦٦. ص١١٢.

(٥٦) د. شكري عياد: القصة القصيرة ص١١٩.

(٥٧) الزبيري: الرواية ص٣٠٥.

(٥٨) د. عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (١٩٣١- ١٩٥٤) ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر (١٩٨٣) ص ٢٦٠.

(٥٩) تقلا عن المراجع السابق ص٩٦١.

(٦٠) المرجع نفسه ص٣٦٠.

(٦١) وميليك دارين: نظرية الأدب: ترجمة: محيي الدين صبحي دمشق (١٩٧٢) ص ٢٩١.

(٦٢) المرجع نفسه ص٣١٠.

(٦٣) دي فوتر: عالم القصة: ترجمة: د. محمد مصطفى هداره. عالم الكتب بمصر ١٦٩٠ ص ٢٩٠.

(64) Lubbock (p): The Craft of Ficton, London; 1951, p, 121.

(65) ZABEL (M. D): Craft and Character in The Modern Novel New York 1967, p. 85.

(66) See, Kettle (A): An introduction to the English Novel, vol: (1) London, 1951, p. 167.

الفصل الرابع

الشعر اليمني في فجر الثورة

[كُنْتُ أحسُ إحساسًا أسطوريا بأني قَادرٌ بالأَدبَ وحْده، على أن أقوضَ ألفَ عامٍ من الفسادِ، والظلمِ، والطغيان]

(محمد محمود الزبيري)[1]

(١)

لا ريب فيما يذهب إليه بعض الدارسين المعاصرين للشعر اليمني الحديث، من التأكيد على قوة العلاقة بين شعر الشاعر الشهيد محمد محمود الزبيري، والمجرى العام لحركة الشعر اليمني الحديث والمعاصر، ولاسيما فيما يتصل بقضية العلاقة بين هذا الشعر ومشكلات المجتمع اليمني..

ولقد كان الزبيري، على يقين بفاعلية الشعر في الحياة الأمر الذي يجعله بحق «الأب الروحي» لكل من الشعر والثورة في اليمن المعاصر..

ويقنن الزبيري للعلاقة الجدلية بين كل من الشعر والحياة، في مقدمته (قصتي مع الشعر) تقنينا رائعا وفريدا، حيث نراه يقول: «على أننا سوف نرى أن النتيجة سوف تكون واحدة، فسواء كنت مع الشعر، أو كان الشعر معي، فإن الحقيقة الجوهرية في

كلا الحالين، هو أن هناك تلازمًا؛ وتشابهًا، وتشابكًا بين أطوار الحياة، وأطوار الشعر، وإذا كان لا يجرح كبرياء الشعر أن يكون تابعا للحياة، فنحن نعلم أنه لن يسم كبرياء الحياة، لو جعلناها كائنًا شاعريًا، لأننا نكون حينئذ قدر رفعناها فوق مكانتها، وفوق ما تستطيع أن تكون»[٢].

ولقد كان الزبيري، دائم البحث بينه وبين ذاته، عن طريق ما، لتحقيق الشعر، تحقيقًا عينيًا وكليًا، أي من النواحي، المعرفية والأخلاقية والجمالية، وأخيرًا الموضوعية، بمعنى أنه كان يريد للحياة أن تكون ذاتها حياة شبه شاعرية.

لقد كان تصوره للشعر تصورًا أخلاقيًا وعمليًا، حيث نراه يقول: «وقد يكون الشعر ـ كما أتصوره ـ يعني الصدق الذاتي، كما يعني الصدق الموضوعي، والذات منها الأعماق، ومنها السطح، ومنها القشور، ومنها اللباب، فيها السوي والمعوج، وفيها الشر والخير، وفيها العدل والظلم، وفيها الحيلة والالتواء، وفيها الاستقامة والوضوح.

وإذا كانت الحرب خدعة، فالشعر أحيانا سلاح من أسلحة الحرب، ولا بأس في ميدان الصراع، أن تكون الخدعة سلاحا شاعريا)[٣].

لقد كان انفعال الزبيري بنجاح ثورة السادس والعشرين من سبتمبر الخالدة، أعمق أذن، بكثير من أية كلمة تقال، لقد فضل ممارسة ما يمكن لنا تسميته بجدليات الوعي الشعري الأصيل مع الواقع، بمعنى أنه كان يريد أن يحول الواقع الذي امتلكته الثورة حينئذ، إلى منظومة حياتية موضوعية صادقة، تتمتع بما تتمتع به القصيدة الرائعة في وحدة وانسجام..

ولربما كانت فكرته الناضجة والأصيلة، المشار إليها فيما سبق، عن طبيعة التمازج الخفي بين كل من مسالك الحياة ومسارب النفس البشرية الشاعرية، تسيطر على كيانه كله.

ولربما كانت للمعاناة القاسية التي عاشها الشعب اليمني فيها قبل الثورة الأثر الأعمق في تشكيل وعي الزبيري عن العلاقة الجمالية بين الفن والواقع.

ومن الممكن أن نتوقع بعض معالم هذه الجدلية بين الفن والواقع من خلال استعراض بعض شعره، الذي يؤكد لنا تصوره الناضج عن العلاقة بين العالم الموضوعي (الوطن. الفعل) وبين العالم الذاتي لشاعر موهوب، حيث نراه يغني لوطنه، كمصدر ثري لشاعريته:

[الشاعرية في روائع سحْرها — أنْتَ الذي سوّيتها وصنعتها
مالي بها جَهْدٌ فأنتَ سكبتها — بدمي وأنْتَ الذي بمهجتي أوْدَعتها
أنت الذي بِشَذاك قد عطّرتها — ونشرتها بين الورى وأذَعْتها
وقفت لساني في هَواكَ غناءها — فإذا تغنت في سواك قطعتها
تيمت روحي في علُاك وصغتها — بِسناكَ، ثم طردتها وفجعتها][٤]

ومما لا ريب فيه أن شعر الزبيري، كان بطريقة ما، حلقة خفية، ضمن الحلقات التكوينية التي صاحبت البيانات الشعرية الأولى لثورة السادس والعشرين من سبتمبر.

كانت قصيدة « الحكم للشعب» للأستاذ عبد الله البردوني ـ بحق ـ بمثابة «البيان الشعري الأول» «راجع د. عبد العزيز المقالح: الأبعاد الموضوعية والفنية، ص ١٩٧٤م، ص٢٩٨».

ولقد أرخ لها في ديوانه بنفس تاريخ بدء الثورة، والقصيدة مشبعة حقًا بروح التحدي، والتطلع العنيد، نحو يمن جديد، يقول:

[لَنْ يسْتكين ولَنْ يستسلم الوطن — وَثَب الرُوْح فيه وانتْحَى البَدن
أما تَرى كيْف أعلا رأسَه ومَضَى — يَدْوس أصْنامَهُ البلها ويمتهن][٥]

وعلى هذا المنوال، ينسج الشاعر، التكوينات الأولى في لوحته الفنية عن الثورة، وذلك من خلال بعض الخطوط والمقاطع، التي لا تخلو من ومضات ذكية، ونبضات أنسانية عميقة، مع وقفات نفسانية، تعتمد على تداعي الوعي، لاسترجاع صور الحياة المعذبة، التي عاشها الشاعر وشعبه في عهد الأمامة البغيض، كما تكشف القصيدة ذاتها عن ملامح المستقبل وآفاق تطوره:

[هَا نَحْـنُ ثَرنا عـلى إذْعانِنا وعلى نفُوسِـنا واسـتثارت أمنا «اليمن»
لا «البدُر لا الحُسن» السجان يحكمنا الحكمُ للشعبِ لا «بدر» ولا «حسن»
نَحْـن البـلادُ وسـكانُ البـلاد وما فيهـا لنـا، أننا السَـكانُ والسـكن
اليوم للشّـعب والأمس المجيد له لـه غـد، ولـه التَاريـخُ والزَمـن
فليخسأ الظَلم ولتذهْب حكومته ملعْونـةُ وليولي عهدهـا النتن][٦]

وكشاعر عاش المعاناة بكل أبعادها، الثقافية والاجتماعية والسياسة حيث الفقر والجهل والمرض، يطرح بصدق بعض ملامح هذه المعاناة، في صور تراكمية، واضعا بعض الاحتمالات المحيطة بالثورة ومستقبلها تحت الاختبار مؤشرا إلى مواطن القوة والضعف المحيطة بالثورة.:

[كَمْ كَابَد الشّعبُ في أشواطِه محنًا ماذا ترى؟ أن ضحية هذه المحن!
كـما خادعته بزْيـف الوعـدِ قادته هيهات أن يخدَع الفهامة الفطن][٧]

ثم تأتي زفرة الارتياح، في البيتين الأخيرين، كتنفيس عن عاطفتي: الشفقة والخوف، الشفقة على الثورة، والخوف من ضياع آمال الشاعر:

[«شمسان» سَوفْ يلاقي صنوه «نقما» وتَرْتمـي نحو «صنعاء» أختها «عدن»
المجـدُ للشّـعبِ والحكـمُ المطـاعُ لـه والفعلُ والقولُ وهو القائلُ اللسن][٨]

ويعمق الشاعر نفسه، آفاقه الفنية والمعنوية، في قصيدتين، إحداهما بعنوان « ذات يوم (نظمت في سبتمبر عام ١٩٦٢) وهي كما يذهب د. عز الدين إسماعيل « أقرب إلى نفس « البردوني » الشعري بعامة من سابقتها»[٩].

وتقف هذه القصيدة (ذات يوم) في ديوانه (مدينة الغد)، كحد بين عهدين من عهود التطور الفني للشاعر، فالقصيدة تتلألأ من خلال أضواء مكثفة، تتوزع على مدار أبياتها، وكأنها نداء لعصر جديد، أو كأنها مصباح في كف الإنسان اليماني الخارج توا من كهف القرون الوسطي.

وتتراكم هذه الأشعة الضوئية ذات الألوان المختلفة، من خلال معجم شعري شبه رومانتيكي أنه فجر قدسي الأنوار، ذو جلال مهيب، يسلب من حياة الشعب، كل

أنواع الدنس، والجريمة، وتبدو القصيدة كلها كإعلان شعري عن توبة الشاعر من جرم السنين المنصرمة:

[أتدريـن يا شـمسُ مـاذا جرى؟	**سـلبنا الدجى فَجْرنـا المختبى!**
وكان النعـاسُ عـلى مَقْلتيـك	**يوسـوس كالطائـرِ الازغـب**
أضأنـا المـدى، قبـل أن تستشـف	**رؤى الفجـرِ، أخيـلة الكوكب**
فـولّى زمـان، كعـرض البـغـى	**وأشرق عَهْدَ، كقـلبِ النبي]** (١٠)

وهكذا يمضي الشاعر مع الثورة، فتعمق من وجدانه، وتوسع من آفاقه الفنية في الرؤية وفي الأداة على حد سواء(١١).

أما القصيدة الأخري، التي تعكس رد الفعل الداخلي للشاعر، فهي «حكاية سنين»(١٢)، وهي ذات نفس ملحمي واضح، كما أنها تستقي من منابع الفن الشعبي، والقصيدة بمجملها تعد في رأينا تداعيات أولى لليمن الجمهوري.

(٢)

ويجب ألا نفعل في هذا المجال، عن صوت الشاعر الشاب، وقتئذ، محمد الشرفي، في قصيدته المشهورة « أنا الشعب »، لأنها كما هو مدون على صدرها (أول قصيدة تذاع صباح يوم ٢٦ سبتمبر ١٩٦٢م، وفي الساعة التاسعة يوم الثورة الخالدة)[١٣].

وتعبر هذه القصيدة، ذات الصياغة التقليدية، بحث، عن تلقائية الشاعر:

[أنا الشَعبُ زَمْجــرةٌ مـن رَعودٍ وأنشـودةٌ في شــفاهِ الخلـود
إذا احتدمـت ثـورتي فالطغــاة بقــايـا رَمـادِ عـلى كل بيــد
أضمـدُ جَرُحـي بجـرحٍ جديـد وأمضى لإرسـاءِ فجر جَديد][١٤]

وعلي الرغم من أن القصيدة لا تخلو من بعض معالم الحشو، والتكرار الآلي، والانتقال المفاجئ، شأن كل صيحة مباشرة، فإن الشاعر قد حاول جاهدا التعبير عن ردود الفعل المرتبط بشرط اللحظة الأولى لقيام الثورة.

وكان على الشاعر ـ بحق ـ أن يفيق، من هول الصدمة [والثورات كلها بمثابة الصدمات الكهربائية]، ليعود إلى عالمة الداخلي، فيستخرج منه صورًا رائعة عن إرداة التحدي لدى أبناء شعبه العظيم وهذا ما حققه الشاعر في قصيدته الثانية [أرضي السعيدة] التي نظمها بعد مرور شهرين من قيام الثورة.

وقد تحرر الشرفي قليلا في هذه القصيدة الثانية من شرنقة القافية الواحدة، وأن ظل مستكينا لرتابة الإيقاع الوزني في هذه المقطوعات التي تبدو للوهلة الأولى منعزلة.

وتتكون [أرضي السعيدة] من مطلع بلا عنوان، وخمسة مقاطع وهي [فجرنا الحر] و [شموخ الثورة] و [عبث الطغيان] و [حكم الشعب]و [قسم الشعب].

وتبدأ على النحو التالي:

[اشْـمخَي يـا سـعيدتي في عـلاك	**وامْرحـي كالعـروسِ في دنيـاك**
وارْفعي صَوْتَك الشموخِ وشدي	**نحـو هـامَ السـماءِ بيـضَ مُنـاك**
واملائـي مسـمح البريـةِ بالــ	**دوي وغنـي كـما يشـاءُ صبَـاك**
طالمـا عْشـتُ في ديـاج مـن الـذل	**وَسـوْط الطغَـاةِ يلجـم فـاك]**(١٥)

ولكن علي الرغم من محاولة الشاعر الصادقة للتخلص من سيطرة نزعته الفردانية، مستعينا ببعض محاولات المزج بين [الأنا] و [العالم] الخارجي، فإن الصوت الفردي يظل مسيطرا على أبيات هذه القصائد، وهو أمر يحرم القارئ من المشاركة الوجدانية مع القصيدة الأخيرة خاصة.

(٣)

ولا شك في أن الطرق التي اتبعت في القصائد التي تعرضنا لها في السابق، قد حالت دون إبداع معادل حقيقي للمعاناة القاسية التي عاشها الشعب اليمني، والتي حاولت القصائد السالفة التعبير عنها تعبيرًا جماليًا مؤثرًا في وجدان القارئ.

كما أنا نلمح بعض معالم القصور الفني والفكري معًا في تصوير الأبعاد الحقيقية للمعاناة، حيث لم تكن أهداف الثورة اليمنية الظافرة منحصرة في هذا البعد السياسي، على الرغم من أهميته القصوى، بل كانت للثورة أبعادها الثقافية والاجتماعية.

ولقد عبرت القصائد السالفة حقًا عن تحطيم صنم الألاعيب الأمامية، معبرة بصدق عن وعي الشعب وطموحاته الفكرية، كما تعرضت القصائد المذكورة، بشكل ما، للثالوث الرهيب [الفقر، المرض، الجهل] الذي فرضه الحكم الإمامي على الشعب كافة.

ولم تكن المشكلة هنا هي مجرد طرح القضايا العامة أو الخاصة، ولكن المشكل الأهم، هو عدم إحساسنا بموقف الوعي العام، أعني تجسيد الأهداف العامة للثورة [الوطنية والقومية والإنسانية] وفي إطاري الزمان والمكان [الماضي، والحاضر، والمستقبل]، وهذه الأزمنة المرتبطة بأرض اليمن..

ولا شك أن كل ذلك كان في حاجة إلى حساسية فنية جديدة، تواكب حساسية العوامل أو الحوافز السالفة، وهو أمر قد بدأت معالمه مع رواد الشعر الجديد في اليمن المعاصر، والذين تقدموا بالشعر اليمني المعاصر خطوتين إلى الأمام في مضمار التجسيد الفني والفكري العام لليمن الجديد..

ولقد كانت الخطوة الأولى بمثابة خلخلة داخلية للقصيدة العمودية، بينما كانت الخطوة الثانية والحاسمة، هي الخروج عن شرنقة الشعر التقليدي، وكان الموقف عصيبا، لأنه بدأ كنوع من تصفية الحساب مع النفس أولًا وأخيرًا، في مجالي: الرؤيا الإنسانية، والأداة الفنية في الشعر العربي المعاصر باليمن..

وتمثل قصيدة [عاش الشعب] للشاعر عبد العزيز المقالح، نموذجا للمرحلة الأولى أو الخطوة الأولى للتجاوز نحو آفاق العصر من خلال الخلخلة الداخلية، وقد واكبت هذه القصيدة أيضا الومضات الأولى لفجر الثورة..

والقصيدة موزعة على ثلاثة مقاطع؛ لتعكس أبعادًا نفسانية هي: [الدهشة وحوافزها] و[الرجاء] كرد إيجابي على البعد الأول، ثم [الاستجابة]، وهي نوع من التطهير، على البعدين الأوليين..

ويمكننا تلمس قدرة الشاعر على التحرك بحرية داخل الإطار التقليدي في كل من معجمه اللغوي، وتراكيبه البلاغية، وإيقاعه الوزني، يقول في مطلع القصيدة:

[وثَأرت ياصَنعاءَ رَفَعْت رؤوسَنا بَعْد انكسار

أخْرجتِ من ظلماتِك الحبلي أعاصيرَ النهار

وولدت هذا اليوم بَعْدَ ترقبٍ لك وانتظار

فأتى كما شَاءْت إرادات المنى وَهْجَ انتظار

يومًا نقدّسه، ونرضعه أمانينا الكبار

يومًا سيبقى خالدَ الساعاتِ موصولَ الفخار][١٦]

وتستطيع أن تلم بمنظور الشاعر الجديد فيما يتصل بتمجيده الدائم لقيمة الفعل، وذلك عندما نراه يصور رجالات الثورة تصويرًا حركيًا، وكأنهم يعيدون صنع الحدث أمامنا من جديد..

[سـَـلَمتْ أياديهـمُ بنَـــاةَ الفجـــرِ عُشـــاق الكرامه

البـــاذلـين نُفوسـَــــهم لله في «ليـلِ القِيـــامـه»

وضعـــوا الرؤوس عـلى الأكـفِ ومزقوا وجــــه الإمامه

صنعـوا ضحـى «سـبتمبر» الغـالي لنهْضـَــتنا علامــــه

خرجـوا فَلَـمْ تيبـس عـلى أفواهِهـم شـــــمس ابتسـامه

يتمردون عـلى الظـلّامِ ويُبصـــْــــقونَ هنـــَـا نظامه][١٧]

وفي قصيدته الأخرى، [الأبطال والسبعون] والتي يمجد فيها الشاعر الفعل الإنساني البطولي، لأبطال السبعين يوما، الذين كتبوا بدمائهم الزكية النصر النهائي لسبتمبر العظيم ضد فول المرتزقة من كل صوب، في هذه القصيدة الرائعة، يتحول مفهوم الشعر لدى الشاعر اليمني المعاصر، ويقترب الشعر الغنائي لديه من منبعه الأصلي، أي تجسيد الانعكاس الداخلي لحركية العالم الخارجي على مشاعر [أنا] الشاعر، وهذا ما نلحظه واضحا ضمن سياق قصيدة [الأبطال والسبعون]:

[ماذا أقول...؟؟

ما عسى يقوله إنسان..

وما الذي سيكتب القلم..

عن الرجال في [عيبان]..

عن الرجال في [نقم]..

ماذا -غدا- ستكتب القصائد..

وما عسى ستنشر الجرائد..

تراجعي أيتها الكلمات..

تكسري أيتها الأقلام..

أشرف منك صوت حرمات..

وهو ينازل الظلام..

ويحفظ الأطفال في عينيه يغمد الرايات](١٨).

ولا نملك الآن الوقت لكي نقف بالتحليل الجزئي لهذه القصيدة، ولكن نكتفي هنا فقط بالإشارة إلى الظاهرة العامة لتحول مجرى الشعر العربي المعاصر في اليمن وحوافز هذا التحول، ولا سيما ما يتصل به من مواكبة أحداث الواقع اليمني بعد الثورة..

إن هذا الشعر الغنائي يعود مرة أخرى إلى منبعه الأصلي، أعني تصوير معاناة الجماعة من خلال انعكاسها على [أنا] الشاعر..

ويمكنك أن ترى ذات الشاعر وهي تندمج مطمئنة في عذابات قومه، وكأنها [القربان] في الطقوس البدائية الأولى، التي تقدم من أجل التغلب أو القضاء على إثم عظيم، يكاد يفتك بروح الجماعة التي هي من آن واحد [أنا] الشاعر ذاته.

[وَددتُ لو كُنْتُ الطريقَ يعبرون فوقه إلى الجيل

لو كُنْتُ صخرةً تحمي صدورَهم من الأعداء

لو كُنْتُ لقمَةَ أو شربَةَ ماء

لو كُنْتُ غيمةَ تمر فوقِهم أو قطرَة من طل

لو كُنْتُ واحدًا منهم أموتُ أو أقتل

أولئك المناضلين

من زرعوا الشَمسَ على سمائِنا

وثبتوا النجوم والأقمار

وثبتوا النَهار

على طريقِ [أيلول] العظيم](١٩).

[تراجعي جيوش الكلمات.. خففي خيولنا العرجاء

الرابضون فوق القمم البعيدة الشماء

لا خبزَ عندهم ولا ماء

هل يستطيع الشعر أن يفجر الأنهار

أن ينزل الموائد الخضراء][٢٠]

مما لا شك فيه أن هذا المنظور الجديد للعملية الشعرية كلها، وهو تجسد حدث تاريخي مباشر، ولكن من خلال حس درامي يغني الشعر الغنائي غناءً عظيمًا..

(٤)

بين يدي الآن آخر ديوان شعر، يماني، وهو ديوان [الحضور في أبجدية الدم] للشاعر إسماعيل الوريث، والذي بدأ مسيرته الشعرية منذ مطلع السبعينيات من عصرنا[٢١].

وشعر [الوريث] في مجملة شعر قضية [قضية الإنسان والوطن] إنه يمثل حقا آخر عناقيد الشعر اليمني المعاصر في طابعه العام: النزعة الوطنية المشحونة بالحس التاريخي،..

ولقد غنى [الوريث] غناء جميلا لثورة سبتمبر، مرتين:

الأولى: بطريقة خطابية، تعتمد العمومية والتعبير المباشر، مثلما يقول:

[يا عَيدُ أيلول البهيج أراك في — أعماقِنا مَتغْلغلا منسابا
في كل يومٍ نلتقي بك قوة — عملاقة وإرادة وشبابا
إني أغني فيَّ هَواكِ قصائدا — جُن الفوائدُ بها فذابا
ويل القوافي لم تُمجّد من به — نحيا وفيه رجاؤنا ما خابا][٢٢]

ولا شك أن هذه القصيدة من بواكير محصوله الشعري، ولكنها على كل حال تعكس فرحة ابن من أبناء سبتمبر بثورة بلاده..

ولكن الشيء الوحيد الذي يؤكد لنا أن [أيلول] العظيم يجزي بحق في أعماق الشاعر وأبناء جيله، هو هذا التطور الملموس في شعره ذاته نحو آفاق إنسانية أرحب، وهذا ما يتجلى بوضوح في قصيدته الجميلة [تعويذة لأطفال سبتمبر]..

حيث تستمر الثورة حية، كأعمق ما تكون الحياة، في عيون أطفالها:

[في أعينكم..
أشْهدُ عرسَ الأيامِ القادمة الحبلى بالخير..
الوضاءةَ بالحب..
فأنسى تَعَبَ السنواتِ المتحجرة القلب..
درب الآلام المزروع بشوك الصبر..
وجمر الفقر..
يا أحبابي الأطفال..
تعبت من السفر المضني في صحراء القحط](٢٣)

ولو عدنا إلى الشهيد المرحوم الزبيري مرة أخرى، ووقفنا بالتأمل العميق عند قوله [إنه لم يمس كبرياء الحياة لو جعلناها كائنا شاعريا].. وحاولنا أن نوثق هذا القول بشعر الوريث، وذاته، لعرفنا مدى صدق الحدس الذي كان يتمتع به الزبيري كأحد كبار النفوس في أدبنا العربي الحديث.

المراجع والهوامش

(١) ديوان، ط ١٩٨٧، ص ٦١.
(٢) م.س. ص ٥٣-٥٤.
(٣) م.س. ص ٥٨-٥٩.
(٤) م. س. ص٢٣٧.
(٥) ديوان البردوني، ج١، ط١٩٧٩، ص ٥٥٥.
(٦) م. س. ص ٥٦٠
(٧) م. س. ص ٥٦١.
(٨) نفسه ص ٥٦٢.
(٩) نفسه، ص ٥٦٣.
(١٠) ديوان البردوني م . س ص ١٠٩.
(١١) أغنيات (م. س). ص٣٧.
(١٢) ديوان البردوني، ج ٢١، ص ١١٤.
(١٣) الشرفي: أغنيات، ط ١٩٨١،ص ٣٧.
(١٤) أغنيات (م.س.)، ص٣٧.
(١٥) نفسه ص ٧٤.
(١٦) د. المقالح ديوانه، ط ١٩٧٧، ص ١١٠.
(١٧) (م.س) ص ١١١.
(١٨) (م.س) ص ٢٥-٢٦.
(١٩) نفسه، ص ١١١.
(٢٠) نفسه، ص ٢٧-٢٨.
(٢١) راجع المقالح: من البيت إلي القصيد، ط ١٩٨٣، ص ١٦٥.
(٢٢) إسماعيل الوريث، الحضور في أبجدية الدم، ١٩٨٤، ص [٣٥].
(٢٣) الوريث (م.س) ص ١٩٥.

الفصل الخامس

حول وحدة الثقافة والرِّهان الحضاري العربي
في شعر كل من الزبيري والشابي

(١)

كان (الشابي) (١٩٠٩ - ١٩٣٤) تلك الظاهرة التي ارتوت بعمق من نهر الهموم العربية الخالصة، يعبر بصدق عن ازدواجية الذات العربية الواعية بأوضاعها التعيسة، مثلما كان الشاعر اليماني الكبير محمد محمود الزبيري، يعبر بصدق في الأربعينيات عن الإشكالية الثقافية ذاتها.

ولقد كان الزبيري والشابي، في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات يعيشان الفضاء الشعري العربي ذاته، أحدهما عن طريق الاتصال المباشر بالحركة الشعرية الوجدانية في شخص مدرسة أبولو، حيث كان الزبيري. يدرس في دار العلوم بمصر، حيث كانت «صرخة في وادٍ» لمحمود غنيم ، تترك صداها في قلب المهاجر اليمني ضمن أصداء على محمود طه وإبراهيم ناجي ومحمود أبي الوفاء، والهمشري.

بينما كان (الشابي) بتونس، « التيجاني يوسف بشيري» في السودان على صلة حميمة أيضًا بالفضاء الشعري ذاته، وأن كانت صلة غير مباشرة؛ حيث تلقي أحمد

زكي أبو شادي بالفرح العميق بشائر الموهبة الشعرية التونسية، لقاء الصديق الحميم.

لكن تعبير (الشابي)، عن الوضعية العربية في الثلاثينيات ظل تعبيرًا رومانسيًا في كثير من جوانبه، بينما عبر الزبيري عن الإشكالية ذاتها تعبيرًا رومانسيًا من ناحية، ثوريًا من ناحية أخرى.

فبينما كان (الشابي) يعبر عن موقفه الرومانسي من الشعب بقوله في قصيدته النبي المجهول :

[أيها الشّعبُ! ليتني كنت حطابًا	فأهوى على الجذوع بفأسي
ليتني كُنْتُ كالسّيولِ، إذا سَألتْ	تهدُ القبورَ: رمسًا برمس
ليتني كُنْتُ كالرياح فأطوى	كُلَّ ما يخنقُ الزهورَ بنحسي
أنت رَوْح غبية تكره النور	وتقضي الدهورَ في ليل ملسي
أنت لا تدرك الحقائقَ إن طافت	حواليك دون مس وجَس
في صباحِ الحياةِ ضمخت أكوابي	وأترعتها بِخَمرِة نفسي
ثم قدمتها إليك فأهرقت	رحيقي ودست يا شعب كأسي
فَتَألمتُ ثم أسْكتُ آلامي	وكفكفت من شعوري وحسي][1]

ولكن إلى أين ذهب هذا النقاء الآدمي وسط الجموع التي ضللتها دهور من العسف البربري:

[إنني ذَهابٌ إلى الغابِ يا شعبي	لأقضى الحياةَ وحْدي بيأسي
إنني ذاهبٌ إلى الغابِ علىّ	في صميمِ الغاباتِ أدفن بؤسي][2]

كان الشاعر الكبير محمد محمود الزبيري يعيش في الأربعينيات الوضعية الحضارية ذاتها، بكل أبعادها المأساوية التعيسة، لكنه ـ رغم جهل الجموع ـ لم يذهب إلى الغاب

ليتفيأ ظلال وحدته الذاتية البائسة، بل راح يجسد شعاع الصباح لبني وطنه، وهو الأمر الذي يصنعه (الشابي) بعد انعطافات نفسية حادة.

يواجه الزبيري وضعيته التعيسة في الأربعينيات على هذا النحو:

[وآمنتُ بالشَــعبِ يومَ جثــا   أمـامَ الطغـــاةِ عـلى ركبتيـــه
ويـوم أنـبري في ذهـــولِ الهـوانِ   يَرْمـى مكاسَـــبَه مِـنْ يديـــه
ويـوم مَدْدنَـا شُـــعاعَ الصّباحِ   لـه فانـزوي وحمـــي مقلتيـــه
ويـوم عَصَرْنـا رِقـابَ الطغـــاةِ   وســـقناهم كالجَـواري إليـــه
فأطلقهم مـن هـــوان الأســـار   ذئابـا علينـــا صـلالًا عليـــه
هـو الشـعبُ! حَـقُ مشـــيآتهِ   صَـــوابٌ ورشــــدٌ خطيـــاته
لـه نَبْضَـــنـا وأحاسيســُـــنا   فمـــا نَحـْـــن إلا نبـــاتاته][٣]

ولكن (الشابي)، يظل واثقًا من إرادة الحياة في شعبه وفي ذاته على نحو ما يذهب في قصيدته الشهيرة "إرادة الحياة"، والتي يمجد فيها الشابي، "شوق الحياة" للشعب كله:

[إذا الشَـعبُ يومًـا أراد الحياة   فلابـد أن يســـتجيبَ القـدر
ولابـدُ لليـــلِ أن يَنْجـــلي   ولابـدُ للقيـــدِ أن ينكسر
وَمـن لَمْ يعانقـه شَـوق الحيـاةِ   تبخرَّ في جـــوَهـا واندثر][٤]

كما ظل (الشابي) يردد حتى نفسه الأخير، العناد الإنساني البطولي، ضد الألم، ألمه الفردي والجماعي معًا، حيث نراه يقول في قصيدته الجميلة ذات النفس الملحمي المكثف "نشيد الجبار" أو هكذا غني بروميثيوس:

[سَـأعيشُ رَغْـم الـداءِ والأعداءِ   كالنسّرِ فَوقْ القمـــةِ الشمـــاء
أرْنـو الى الشـمسِ المضيئـةِ هازئًا   بالسَحبِ والأمطـــارِ والأنـــواء
لا أرمـقُ الظّلَ الكئيـبَ ولا أرى   مـا في قـــرارِ الهَـوةِ السـوداء
وأسـيرُ في دنيـا المشـاعِر حالمًـا   غُـردًا - وتلـك سَـعادة الشـعراء
أُصْغـى لموسـيقى الحيـاةِ وَوَحيها   وأذيبُ رَوْح الكونِ في إنشائي][٥]

(٢)

كانت الموهبة العربية التونسية الحديثة الثانية، هي موهبة الشاعر محمود بيرم التونسي (١٨٩٣ – ١٩٦١)، تعبر بطريقتها الشعبية عن الهموم الثقافية العربية ذاتها في وحدتها العامة من المحيط إلى الخليج ونكاد نرى الخلفية الحضارية التي سادت يمن الأئمة في صورتها المقابلة في تونس الثلاثينيات من خلال أشعار بيرم في قصيدته التهكمية " ألا عم صباحًا":

«ألا عم صباحًا أيها الطلَل البالي ... وجُلّ البلايا أن يحيك أمثالي
وَقَفْتُ على رغمي بباب وسيقة ... كما وقف المغفور في وسط أوحالي
أشاهدُ من قومي وأبنَاء جلدتي ... هياكل من عظمٍ مغطي بأسمال
نِيامٌ على "المادات"(*) صرعي كأنهم ... سكارى من الخمر العتيقِ بأرطال
ومِنْ واقف حاف كتمثالِ آدم ... وليس له في العينِ قيمة تمثال
ولما بلغنا "الحلفوين" وأهلها ... أعيذك من هولِ هناك وأهوال
ديار بناها مقعد وهو جالسٌ ... إذا قورنت بالقبر كان هو العالي
ويا ربَ حانوت عليه مظلة ... من الخيش لم يفضَل بها غير أنسال
يقومُ عليها عاملُ فوق جسمهِ ... ملابس مساحِ المراحيض زبال
ومن حوله "المقروض"(**) باتت تخره ... من الفأر أسرار بأيد وأذيال
وأَصَبْح والذبان يهزج فوقه ... بلحنٍ به يرثي لأول أكال

(*) المادات: الأرصفة في اللهجة التونسية.

(**) المقروض: نوع من الحلوي، التي تصنع في تونس، ويدخل في صناعتها التمر..

ويـا ربِ طود شـامخ من كناسـة تحاوطه شـــتى هضـاب وإقلال
ولو كان ذو القرنـين أَبْصَر بَعْضَه بني السّدَ منه غير مرتبك البال][٦]

ولقد ظلت عذابات الماضي القريب تنهش ذاكرة شعراء اليوم في القطرين الشقيقين، بذكريات الألم تارة، وتداعيات الأمل تارة أخرى، على نحو ما نرى من قول الشاعر التونسي المعاصر(جعفر ماجد) في قصيدته (الصباح القريب)، والتي يصدرها بمثل جميل يرى " مثلهم مثل صخرة وقعت على فهم النهر، فلا هي تشرب، ولا هي تترك الماء يخلص للزرع":

[يسودُ بحكم العسفِ غَرٌ وجاهلٌ وتـؤكلُ أكبـاد لنـا وقلـوب
وتهتـكُ أعـراضَ الحيـاةِ بخدعـةٍ وتمـلأ مـن خُبْـزِ الفقـير جيـوب
تَخْبرنـا الأيـامُ في كلِّ لحظـةٍ بـأن صَبـاحَ الجائعـين قريـب][٧]

ويستشرف الشاعر التونسي نفسه في ديوانه.." غدا تطلع الشمس" بنبض القصيدة الجديدة ومض البسمة البريئة للطفل العربي القادم من بحور الصمت:

[هَلْ تَعْرفون قيمةَ السّكوت
حَين يجف الحبرُ من دواتنا
والحرفَ في شِفاهِنا يَمُوت
حينَ نخافُ أن نقول: لا
ونشتهي لو غيرنا يقول : لا
وَيْرفض السّكوت
من يهدم البيوت
ويكسر الحدودَ والفواصل
من يملأ بالقَنابلِ
وَيَقذَف القصائد

على ذري القُصورِ والمزابل
ستمطر السماءُ بالذَهب
ويرقصُ الأطفال في الشوارع][8]

(٣)

وفي نهاية المطاف تلتقي هموم الشاعرين المعاصرين في كل من القطرين الشقيقين من خلال نسيج تداعيات التحدي للتراب والليل العربيين، حيث يذهب الشاعر التونسي المعاصر (هشام بوقمره) في قصيدته «تداعيات الليل» مذهب الشاعر اليمني المعاصر عبد العزيز المقالح «في قراءة أولى في كتاب التحدي»، حيث يغالب كل منهما في صور تعبيرية مكثفة الليل الهمجي البهيم يقول الشاعر التونسي:

[هي ذي القلعةِ، والليلِ بهيم

والصمت مقيم

فلتتمثلي

من أنه صوتُ عربي مهموم

ولتستمعي

لثغاء الأحرفِ ينهشها الأعلاج

يصاعِدُ نحوك من كُلِّ الأفجاج

ملاعب جنة لو سار فيها

سليمان لسار بترجمان

« ولكن الفتي العربيّ فيها

غَريبُ الوجه واليد واللسان»

يطيبُ العَيش في أرض « البوان»

يطيب العيش

ولكن

للجنانِ!!

وأقولُ:

إن كنت أحبّكُ يا بلدي

فلأنني لا أعرفْ غَير الحبِ

ولأنني فيك أرَى وطنًا

من «بردي» لا قاصي الغرب

ضربت في العقل ملامحه

بعروقِ تكرع من نبض القلب

يا بلديِ الطيب معذرة

إن ضاقِ بك الصدرَ الرحب

إيلام الحب إذا اتسعت

للضمة أحضان الصب؟!

لا تبتئسي

غدا أدعوك الى الحفلة

وسنرقصُ في حضن الغفلة

ونغني مثل السعداء

عن شيء آخر غير الخبزِ وغير الماء

عن شيء غير حنينِ البؤساء][٩]

ويتغنى الشاعر اليمني المعاصر، لشهيد هوى الأرض العربية الأغنية ذاتها من خلال مواجيد يمانية ذات أشجان عربية عميقة:

[وقوفًا: يقولُ التراب

وقوفًا: تَقولُ الحجارة

طَعْمَ الحياةِ لذيذٌ كطعمِ المات

دفاعًا عن الأرْض

عن نخلةٍ في السجونِ تُقدَمُ خاتمَ خطبتها

للذي أن دعته الزنازن لم يتردد

(شهيد الهوى)

للذي لا يساوم في لحم أطرافها

للذي لا يخون دماء التراب

أيها المستحمون بالوَحْل

صوتُ الهوىِ في دم العاشقين كتابٌ من الحلم يفضحكم

العيونَ المليئة بالصَمتِ خَلْف المشانقِ تفصحَكم

جَسدُ العاشقِ المتأرجحِ في زحمة الليل يفضحكم](١٠).

وعلى هذا النحو ربط التراث الثقافي والحضاري قديمًا وحديثًا بين هواجس الذات العربية على الرغم من التباعدين.. الزماني والمكاني، وذلك بفضل التجانس الروحي العميق بين هذه الأمة الواحدة، رغم تكالب أعدائها الظاهرين أو المستترين.

الهوامش والمراجع

(١) الشابي: ديوانه، ط دار العودة، ص ٣٦٠ .

(٢) الشابي: ديوانه، ط دار العودة، ص ٣٦٠ .

(٣) الزبيري: ديوانه ط١٩٨٧، ص ١٠٨ .

(٤) م.ن. ص٢٦٠ .

(٥) م.ن. ص ١٨٠ .

(٦) نقلاً عن ديوان الشعر التونسي الحديث، إعداد: محمد صالح الجابري، ط١٩٧٦، ص ٨٨ .

(٧) م . ن. ص : ٢١٥.

(٨) م . ن . ص ٢١٩ .

(٩) م . ن . ص ٣١٩/ ٣٢٠ .

(١٠) المقالح: الخروج من دوائر ط ١٩٨١، ص : ٢٩/ ٣٠.

الفصل السادس

التعريب والتغريب
في الأدب العربي الجزائري المعاصر

[كانت أعناق الجزائريين مشرئبة أبداً نحو الشرق:
تستلهمه وتستوحيه، وتستمد منه المعرفة وتغترف من كتبه ومجلاته الحكمة]

(عبد الملك مرتاض)[1].

(١)

لعل في الجهود الأدبية الكبيرة التي يبذلها الأستاذ الأديب الدكتور عبد الملك مرتاض دليلاً بارزاً على طبيعة المهام الثقافية التي يتحملها الجيل المعاصر من الكتّاب الجزائريين من أجل التواصل المستمر للثقافة العربية بين ماضيها وحاضرها المشرقين..

والدكتور عبد الملك مرتاض باحث أدبي جاد وقصاص ملتزم بقضايا شعبه وأمته وعصره..

وسننتخب من ضمن أعماله الأدبية العديدة لبيان منهجه الأدبي في الدراسات المختلفة التي قدمها للمكتبة العربية ثلاث دراسات تتوزع على ثلاث زوايا من اهتماماته الأدبية وهي: الأدب القديم والأدب الشعبي، والأدب العربي الحديث..

وهذه الأعمال المختارة هي:

١ - فن المقامات في الأدب العربي.

٢ - العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى.

٣- فنون النثر الأدبي في الجزائر.

أما القصص المختارة للدرس هنا من أجل بيان المنهج الفني في بناء القصة عند أديبنا فهي:

١ - الأذن السمراء.

٢ - الخماس.

٣- فتات الخبز الممنوع.

ولا أريد أن أقف هنا كثيرًا أو قليلاً لبيان مدى الترابط بين هذه الزوايا المختلفة من اهتمامات هذا الكاتب..

ولكن سنعرض مباشرة لدراستة القيمة عن (فن المقامات في الأدب العربي) هذا العمل الضخم الذي تناول فيه الكاتب بمنهج علمي دقيق (الأصول) الأولى لهذا الفن القصصي عند العرب.

وهو يرجع (المقامة) مصطلحاً وفنًا إلى وضع الأعراب المكدين في القرنين الثالث والرابع للهجرة، موضحًا لأثر فصاحة الأعراب واستعدادهم الفطري للإبداع البياني..

ويربط الباحث بين السليقة اللغوية لدى الأعرابي وأثرها في اختراع بديع الزمان الهمذاني لشخصية (الإسكندري) كبطل لمقاماته...

ويذهب الباحث منقبًا عن جذور فن المقامات في التراث الرسمي (الفصيح) مثلما صنع من ربط بينه وبين التراث الشعبي عند الأعراب المكدين..

فيجد فيما كتبه (الجاحظ) في (البخلاء) وغيرها من رسائل حول أصحاب الكدية صياغة أدبية عن أفكار الناس في عصره، على أنها شيء مطروح في الطريق يعرفه العربي والبدوي والأعجمي، ثم يلونها بأسلوبه الخاص، مكونا بذلك بعض الروافد المجهولة لفن (الحكاية) عند العرب ويخلص الباحث من ذلك إلى أن شخصية (خالد بن يزيد) عند الجاحظ (هي عينها شخصية أبي الفتح الإسكندري، وموضوع هذا الحديث هو عينه الفكرة العامة التي قامت عليها المقامات الفنية من بعده) [٢]...

ويواصل الكاتب بحثه على ضوء المنهج التاريخي - التحليلي فيتبع أصول هذا الفن عند ابن دريد مناقشا لآراء الباحثين العرب: القدامى والمحدثين كما يغربل كثيرًا من آراء المستشرقين حول مدى تأثر ابن دريد على (البديع) في مقاماته..

ونراه يستقصي كل موارد هذا الفن النثري منها والشعري، فيتحدث عن مدى تأثير أحاديث الطفيليين كشعب على نشأة فن المقامة، وكتأثير قصيدتي: الأحنف العكبري، وأبي دلف الخزرجي، وما يتصل بهما من معالجة موضوع (الكدية) معالجة فنية..

ويواصل البحث عن منابع أخرى لفن المقامات فيدرس أثر مقامات الزهاد في هذا الفن منطلقاً من مقامات (خالد بن صفوان) بين يدي هشام بن عبد الملك وعندما يخلص من دراسة (المصادر) المختلفة لهذا الفن، نراه ينتقل لدراسة معمقة للأهداف: الهزلية والوصفية والتعليمية واللغوية (التحدي اللغوي) في فن المقامات..

ويخصص الباحث بقية دراسته، للعرض والتحليل والمقارنة، لكل نتاج الأدب العربي قديمًا وحديثًا في هذا الفن وذلك ابتداءً من المحاولات السابقة لمحاولة بديع الزمان ولما ظهر من مقامات بعد، كمقامات الغزالي وابن دريد، وابن نباته، وابن نافيا، الحريري، السرقطي، الزمخشري، ابن الجوزي، القرطبي، المالقي، ابن الخطيب، القلقشندي، السيوطي، ابن المعظم، ناصيف اليازجي، الشدياق، وأخيرًا محاولات كل من: المويلحي، وحافظ إبراهيم بمصر، والبشير الإبراهيمي بالجزائر.

وتراه يقيم تجربة حافظ إبراهيم في هذا الفن بقوله [وقد كدنا نقتنع بأن حافظاً في ليالي سطيح - وسطيح كاهن يمني في أرجح الاحتمالات[٣]، إنما كان يريد أن يكتب

شيئاً على طريقة (ألف ليلة وليلة) وأكبر الظن أنه كان يريد أن يكتب ليالي كثيرة، قد تصل إلى مائة، ولكن حوائل الحياة حالت بينه وبين ما كان يريد، فلم يكتب إلا هذه الليالي السبع،وسبع ليال ليست بالشيء الذي يسمن من هزال.. أو يشبع من جوع، إذا ذكرنا بأن اليازجي كان كتب ستين مقامة عالج فيها مواضيع مختلفة، على الرغم من أنها كانت في معظمها لغوية ونحوية عقيمة لا تتصل بالحياة ولا تثير مشكلات المجتمع، في حين أن حافظاً استطاع أن يصور لنا كثيرًا من المشكلات الاجتماعية التي كان المجتمع المصري يضطرب فيها على ذلك العهد، على ضالة عمله الأدبي هذا، من حيث الكم..

ولكن هناك شيئاً واحداً يقرب (ليالي سطيح) من فن المقامات على نحو ما، وهو اختيار هذا الكاهن سطيح راوية لهذا العمل الأدبي الذي دبجه يراع حافظ][٤].

ونعتذر على هذا الاقتباس المطول، الذي قصدناه من سرده الإبانة عن منهج الكاتب في تحليل القضايا الأدبية، بل وفي الإبانة كذلك عن أسلوبه الفياض بالحيوية والتدفق.

وهذا المنهج ـ كما يبدو لنا –لا يعرف التصلب أو التشنج في معالجة الأمور، فكل قضية أدبية تطرح على محك (نعم)، و (لا) في آن واحد معاً.. فلا تصديق مطلق ولا رفض مطلق، وهذا هو مطلب البحث الأدبي الجاد والأصيل.

وعلى هذا النحو يمضي الباحث في استقصاء علمي دقيق لكل قضايا فن المقامات في الأدب العربي قديماً وحديثاً، متمتعا بروح البحث عن جذر الجذر –إن صح هذا التعبير– وذلك دون كلل أو ملل، مقتحما شعاب البحث بفرح عميق وكأنه يقتل الموضوع حبًا، وكأنه لا يرغب في ترك أي شيء من بحثه دون استيعاب يعتمد على الاستقراء التام، والتحليل الدقيق ثم العودة إلى التركيب الشامل، وكل ذلك يصب في صياغة لغوية لا ترحم أقل الأقل من الهنات، حتى مع ما أباحه علماء اللغة أحيانًا، بل نراه لا يستعمل إلا الفصحى العالية ما أمكن ذلك، دون تقعر أو حذلقة، وهو يشعرنا بذلك بأنه قد تذوق العربية من بطون أمهاتها، وأنت تشعر من كل ذلك مدى المقاومة اللغوية التي بذلها الباحث ضد ركاكة الحياة اللغوية التي تراكمت في بيئته الثقافية عبر سنين الاحتلال الفرنسي البغيض لبلاده..

ولا شك أن الباحث يشعرنا بما يبذله من جهد لغوي في هذه الصياغة، بمرونة العربية فنجد لها مذاقا خاصاً افتقدناه في المشرق العربي، نتيجة تعاملنا شبه الآلي مع مفردات اللغة وتراكيبها.

ويشعر القارئ لهذا البحث عن فن المقامات في الأدب العربي، مدى حرص صاحبه الشديد على نقاء اللغة التي يستخدمها الكاتب، فهو لا يقبل، بل تكاد ترى وجهه وهو يديره غاضبًا، لما تعودنا عليه من مصطلح هنا أو هناك فهو لا يقبل ما شاع من ترجمة لعنوان مسرحية موليير منذ زمن بعيد تحت عنوان (الثري النبيل).

« Le Bourgeois gentil Homme »

بل يفضل لها هذا التعريب (الباذخ الشريف)[٥] واقتراحه لا شك أدق وأنصح إذا أخذنا في عين الاعتبار السياق الكلي لعمل الكاتب الفرنسي.

ويمكنك أن تلمس صورًا كثيرة لهذه العناية الفائقة للصياغة اللغوية في بحوث الدارسين في المغرب العربي عمومًا، وهي ظاهرة تثير فينا الفرح والاعتزاز العميقين..

ولكن عناية الدكتور عبد الملك مرتاض في هذا المجال لا يضارعها عناية أخرى، من ذلك على سبيل المثال التزامه الدائم بحذف نون المضارع في فعل الكينونة المجزوم بلم، وهو حذف -حتى عند بن مالك- ما التزم، أي هو حكم جائز لا واجب.

ولكن حرصاً من الباحث على النقاء اللغوي، وهو حرص مشحون بحب شبه غريزي، تراه يلتزم مع لغته دائماً الواجب، وهو التزام جد جميل ورائع في كل ما سطر من بحث أو دبج من قصة.

ولا أرغب في مغادرة هذا العمل الأدبي الرائع عن (فن المقامة في الأدب العربي) دون التأكيد على بعض النتائج المهمة التي توصل إليها الباحث وهو المهتم بتاريخ الفن القصصي عند العرب قديمًا وحديثًا بالإضافة إلى ما يمتلكه من موهبة ثرية في ممارسة هذا الفن الأدبي..

وهو يرجع تأثر محمد المويلحي في (حديث عيسى بن هشام) بكل من (فن المقامات العربية) وبطريقة (ألف ليلة وليلة) معًا (دون أن يكون متأثرًا على نحو واضح صريح قاطع بطريقة الغربيين التي كان يمقتها فتعزف عنها نفسه عزوفًا][٦].

ويدخل الباحث في جدال حاد وصريح مع بعض الباحثين السابقين عليه في هذا المجال، وذلك حول طبيعة (المقامة) من الناحية القصصية الفنية، وهو يعتقد بصحة الرأي الذي يذهب إلى أن الفرق بين (المقامة) و (القصة) الحديثة هو كالفرق (بين هندامك أنت وهندام جدك) ويضيف [وهذا حق، إذ لا أحد يجرؤ على الذهاب إلى أن قصائد الشعر العربي القديم ليست شعرا، لأنها كانت تهجم على الغرض المقصود فيها إلا بعد أن تعرج على الفن الغزلي تستمد منه] [٧].

كما نراه يرفض بشدة الرأي الذي يذهب إلى أن المقامة مجرد أسلوب لغوي أنيق، ويستخلص من خلال هذا النقاش حكماً إجمالياً مهمًا بالنسبة إلي مجمل بحثه.

وأرجو أن أدع له المجال واسعا للتعبير هنا عن خلاصة هذا البحث..

يقول [إن الأسلوب الأنيق، لا يمنع، كاتبا من أن يكتب قصة ولا سيما إذا كان الأمر يتصل بالقرن الرابع الهجري..

وإذن، فالأسلوب الأنيق لا ذنب له في الأمر ولا دخل له في هذه القضية، ولا ينبغي أن يكون حائلا حقيقياً بين قصصية المقامة، وإذن فالذي ينفي صفة القصصية عن المقامة، مقامة البديع خصوصاً إنما ينبغي له أن يبحث عن علل أو أسباب أخرى غير أناقة الأسلوب، وعنصر الحيلة، إذا رأينا اليوم كثيرًا من القصص الغربية تقوم على عناصر الحيلة، ومع ذلك لم يجرؤ أحد على القول إن هذه القصص ليست كذلك لأنها مشتملة على حيل، فإنما اصطناع الحيلة داخل في إطار الفكرة العامة للمقامة، ثم أن القصة في الحقيقة ليست حادثة وأسلوبا فقط.. وإما هي مقومات أخرى أهم من الأسلوب والحادثة] [٨]..

واستكمالا لبحثه القيم في (فن المقامات) يجب أن نؤشر إلى معالجته لقضية التأثير والتأثر بين مقامات بديع الزمان ورسالتي: الغفران للمعري، والتوابع والزوابع

لابن شهيد الأندلسي، لما لهذه القضية من أهمية لدى دراستنا -أو بمعنى أدق- لمحاولة التأصيل لفن الحكاية في الأدب العربي ويحمل كتاب (فن المقامات) للدكتور مرتاض سمة نادرة لدى الباحثين العرب اليوم، وهي سمة القدرة الأدبية على الاعتراف بالخطأ والتراجع الشجاع عن التمسك بقضايا أثبت التطور في مجال البحوث بطلانها.

فلقد افترض الباحث أن رسالة الإبراهيمي التي تحمل عنوان (مناجاة مبتورة لدواعي الضرورة) مقامة لا رسالة وعندما تبين له خطأ هذه الفرضية، تراجع بتواضع العالم الحق، على الرغم من اعتزازه العميق بهذه الرسالة الأدبية التي يصفها في كتابه الرائع (فنون النثر الأدبي) بقوله:

[إن هذه الرسالة تعد من أجمل ما كتب في الأدب العربي الحديث -مع ما قد يبدو في هذا الحكم من إسراف: جمال عبارة، وعذوبة لفظ، وصدق شعور، وقوة عاطفة، بالإضافة إلى ما فيها من كرائم المعاني التي تدل على الوفاء للأموات، وهي صفة عالية لا تكون إلا في قلة من الناس][٩].

وعندما يتبين له خطأ التقييم الفني لرسالة الإبراهيمي تراه يسحب رأيه بتواضع جم قائلاً:

[كان محمد القسيري أطلق على هذه الرسالة عبارة (مقامة) وواضح أن هذا الإطلاق من اجتهاده الشخصي، لأن الإبراهيمي جعل لها عنوانًا خاصًا دون أن يقول (رسالة) أو (مقامة) وقد كنا نحن تابعها القسيري في إطلاقه هذا حين كتبنا (فن المقامات في الأدب العربي) فاعتبرنا هناك هذا العمل داخل إطار المقامات، ثم بدا لنا فرجعنا عن ذلك الرأي، بعد أن تبين لنا أن الشيخ لم يرد إلى المقامة، وإنما كتب رسالة لأصحابه من حيث خاطب بها ابن باديس على طريقة الأدباء الكبار في التفنن والتحايل على فن القول فهي رسالة إذن لا مقامة لأنها خلت من الرواية والبطل المحتال، ثم لأن الإبراهيمي ابتدأها بالسلام، وخاطب بها شخصاً تاريخياً بعينه، عبد الحميد بن باديس][١٠] ولعلنا قد أوضحنا مدى أهمية هذا البحث الدقيق عن فن المقامات في الأدب العربي، مثلما نأمل في أن نكون قد أوضحنا منهج صاحبه في العرض والتحليل والمقارنة وما يمتع به الباحث مع روح البحث الأدبي الحق..

ويمكننا النظر إلى القصة في أدب د/ عبد الملك مرتاض على أنها نوع من أنواع البحث الأدبي، أعني البحث عن الزمن الذي لا يمكن أن نستحوذ عليه أبداً، لأنه دائم التدفق، ولكن يبقى -فقط- كصورة ما تعمل في الذاكرة البشرية وكدافع من دوافع الطاقة الروحية للإنسان..

ونجد، بناء على ذلك، أن مفهوم القصة عند (مرتاض) قريب الصلة إلى حد بعيد بمفهومه عن الشعر؛ يقول (القصة في رأينا، إن لم تكن شعرا، فهي ليست قصة).

ومن أشهر القصص الطويلة لمرتاض: (نار ونور) (١٩٧٥)، (دماء ودموع) (١٩٧٨)، (الخنازير) (١٩٨٤)..

كما نشر عدداً من القصص القصيرة من أشهرها (الخماس) (١٩٨٢)، وله مجموعة قصصية تحت الطبع، سنختار من ضمنها قصتين وهما: (الأذن السمراء) (١٩٨١)، و(فتات الخبز الممنوع) (١٩٨٣م)..

(٢)

وسنتناول بالعرض والتحليل -هنا فقط- طبيعة القصة القصيرة عند الكتاب مع بيان وظيفتها.

وسنختار القصص القصيرة المشار إليها فيما سلف، أي ثلاثة نماذج للتعبير عن ثلاثة مواقف مختلفة تعبر الأولى عن ضياع الإنسان في الغربة خارج الوطن وتعبر الثانية عن هذا الضياع داخل الوطن، بينما تعبر القصة الأخيرة عن ضياع الوطن ذاته تحت قبضة المحتل الأجنبي.

وإذا كانت محاولة الكتاب في أقصوصة (الأذن السمراء) هي التعبير عن غربة فرد واحد خارج الوطن، فإن هذه المحاولة بطبيعتها الفردية العابرة، هي التي أملت عليه اختيار شكل «الأقصوصة» للتعبير عن هذا الموضوع، وهي تحكم بطبيعتها - أي الأقصوصة- تكيف ميل الكاتب نحو التأمل والملاحظة، مثلما تكيف ميل القارئ إلى هذا الهدف التأملي ذاته عبر سياق وصفي لا درامي.

وفي قصته القصيرة (الخماس) التي تثير فينا انطباعًا حادًا عن غربة فئة مغمورة، وسط الوطن، تشكل الحكاية وفق موضوعها الأوسع نسبيًا عن مواضيع الصورة القصصية، كما تتشكل الحكاية ذاتها وفق وظيفتها الرئيسية وهي إثارة انطباع واحد - لا مجرد التأمل العام - لدى القارئ.

أم «فتات الخبز الممنوع» فتعبر دراميا عن ضياع كيان اجتماعي، قد يبدو في هذه القصة غير محدد التضاريس، ولكن يظل ثقله الكلي ظاهراً للعيان بشكل ما.

من أجل ذلك تتوسع أبعاد الحكاية وتمتد خيوطها في جوف العمل الفني، فتبتعد عن إطار القصة القصيرة لتقترب من إطار القصة.

ونريد أن نخرج من هذه الفروق الشكلية بنتيجة تتصل اتصالًا حميمًا بمحتوى هذه الأعمال القصصية، ولا سيما إذا وضعنا في عين الاعتبار التقارب الزمني في تأليفها، الأمر الذي يدفعنا دفعا إلى القول بأن القصص الثلاث تكون حلقة فنية واحدة، تجسد رؤية الأديب لقضية (التغريب) عبر ثلاثة أبعاد حضارية مختلفة.

وثمة ملاحظة أخيرة، تتصل بالطريقة التي اختارها الكاتب لنفسه في السرد القصصي، أعني استخدامه لضمير المخاطب في القصص الثلاث..

والحق أنه يستخدم هذا الأسلوب استخدامًا بارعًا وظريفًا.. فإذا كان الذي يطفو على البنية السطحية للسرد والقصص هو ضمير المتكلم، فإن ظاهرة تبادل الضمائر كلها هي التي تتغلغل في البنية العميقة لهذا النوع من السرد القصصي..

وتساعد هذه الطريقة الفنية الكاتب في أن يظل محتفظًا برشاقته التعبيرية، بحيث يبدو أمامنا وكأنه الخبير في فن الباليه » ...

(٣)

كما استطاع الكاتب بالطريقة ذاتها، أن يوظف القصة نحو هدف يرسب (الخبرة) في أعماقنا، دون إحساس بأي نوع من أنواع الخطابية، كما أنه استطاع أن ينحت الواقع دون أدنى محاولة للتسجيل الآلي العقيم..

ونستطيع أن ندرك إلى أي حد استطاعت هذه الطريقة الفنية (تبادل الضمائر) أن تخدم الكاتب فيما أراده من حفر شيء عزيز عليه في ذاكرة القارئ.

ينضاف إلى هذا رغبة الكاتب في أن يجعل من القارئ ندًا له في الإحساس بالتجربة التي تصاغ أمامه لغويًا، إننا نكاد نكمل له بعض السياق اللغوي قبل أن يصل إلى نهاية العبارة اللغوية..

ثم ينضاف إلى هذا كله، قناعة الكاتب الذاتية، في أن يظل يرقب من ربوة بعيدة، التجربة التي يعيد لنا استحضارها، وكأنها جزء حميم من كيانه النفسي، الذي يود معانقته مرات أخرى.. وبفرح جزل ونفس راضية، يعاود قصة لا يود لها أن تفلت من قبضة الزمن.. هذه هي بعض المرامي التي دفعت الكاتب -فيما أرى ـ للاستعمال المتكرر في القصص الثلاث لأسلوب ضمير المخاطب بالصورة العميقة التي تجلت في التطبيق القصصي..

في « الأذن السمراء » يرسم الكاتب صورة لشاب جزائري مسافر إلى فرنسا للسياحة أو للبحث عن صديق ما من المهاجرين من الوطن حديثاً أو من بقايا المهاجرين منذ فترة ما قبل الاستقلال..

ويبدو أن الشاب الغُر والمغرور بحضارة ما وراء البحر، حيث نراه يبصر الأشياء في حيزها السطحي البراق، فكل شيء فيما وراء البحر: سهل ورخيص حيث « الأسواق

النافقة » والمتاجر المكتظة بالسلع، وغير ذلك من متاجر أخرى، وكلها أشياء ساحرة في قوة جذبها الفتى الذي، قد عانى الكثير من صور الحرمان والجوع، من قبل أولئك الذين نظروا إليه على اعتباره مجرد سماد خصب لوجودهم المكتظ بكل ألوان الرفاهية، أما هو وأمثاله فكلهم على حد تصورهم: (كلهم عرب، آذانهم سمراء، شواربهم مشكوكة، جميعاً متوحشون، هكذا وبدون تفصيل، إنما فائدتهم فقط أنهم يتحملون مشاق العمل، يقبلون عليه بإرادة وقوة، مقابل أجر،هم لا يعملون بالمجان، بعد هذا هم لا شيء، لا شيء حقاً! إذن أنت تعرف نواياها، تسترق نظرات من الاحتقار إلى وجهك، أنت تشعر بهذا).

(٤)

حقاً أنه يشعر بشيء ما غامض بما هو قادم عليه، شعوراً مضطربا ، مدفوعا إلى كل ذلك بجدلية الذات الخادعة المخدوعة في آن، ونعني « العين » التي ترقبه من بعد، ما يدور في خلده من وعي تعيس أنها عين شرطية القطار الذي يقله من الجنوب للشمال، وهي عين محدقة نحوه بنوع ما من الحقد الدفين، الذي لا يود للفتى أن يحلق هنا أو هناك في دنيا العالم سائحا أو غير سائح.. كما تريد أن تقتل في نفسه كل شعور بالذات، وحين نراها وهي تحيطه بعمليات متوالية لإحباط كل طموح تصبو إليه نفسه، نشعر بذلك من سياق السرد التالي (هي تعرف أنك لا تسيح، أنت فقير، يبدو ذلك من صفات ملابسك، مرتبك! أي مرتب؟

البطاطس ستة دنانير، اللحم بسبعين كل شيء غالٍ] .

(٥)

والحق أن ميزان القيم الذي يوزن به الفتى ومن خلف الفتى من أبعاد حضارية واجتماعية ميزان فج وغليظ، حيث لا نجد للإنسان في حد ذاته، الإنسان في ذاته ولذاته أي حساب في معادلة القيم في نظر عين شرطية قطار حضارة ما وراء البحر..

ونأتي في نهاية هذه الصورة الأدبية الرائعة، للصدام بين قيم عالمين مختلفين، صدمة الواقع التي تجعل الفتى يشعر شعوراً عميقا بخيبة الأمل من الانسلاخ عن تراب وطنه..

[– حقيقتي

– سنحملها لك.

– ولكن لماذا تلقون علي القبض؟ أنا سائح، أهذه هي الحرية في بلادكم..

– تهمة التشرد!

وبخطى متعثرة بالذل تطاوع الدركي يجرك وراءه كالـ ... دركي أمامك، ودركي وراءك يتابعك باحتقار، أنت بين دركين..

وهي تتبع أثر الدركين وكأنها تقول: أرأيت! ها نحن التقينا!]

(٦)

وإذا تساءلنا الآن، عما يريده الكاتب من هذه الصور الأدبية لهذا الفتى الغر؟ فهل المراد مجرد التأمل في موازين القيم السائدة هنا وهناك؟ أم أنه أراد إدانة محاولة القفز السريع من واقع ما زال يتشكل تحت ظروف صعبة، ولكن تحت معايير وقيم أخلاقية، تضع الإنسان كجذر لكل القيم، إلى واقع آخر قد استقرت فيه أنواع من القيم، تميل إلى اعتبار الرفاهية الرخيصة جذرا لكل القيم، بما فيها الإنسان ذاته..

ولا شك أن الهدفين المرادين -أو غير المرادين- متحدان في الهوية وأن اختلفا في الكيفية..

(٧)

ج- يصور الكاتب في قصته القصيرة «الخماس» وضع رجل يشعر بنوع من الضياع داخل الوطن، فيدفعه هذا الوضع إلى ممارسة نوع من خداع الذات فيذهب يتعلق بآمال يدرك تماماً أنها محض خرافة أو سراب.

ولكل الرجل في « الخماس » يحمل سمات فئة مغمورة تتلقفه عندما يخرج من نطاق «وهم » الذات، وكل هذا يجري إبان فترة الاحتلال.

ويفرض هذا الوضع نوعًا من التعقيد في طريقة سرد الكاتب لهذه الحكاية البسيطة في جوهرها. بحيث نراه من خلال التضاد بين موقفين شبه جماعيين، يضع ما يمكن أن نسميه بحركة الالتفات حول الزمن في السرد القصصي.

إن مخطط القصة غاية في البساطة، رجل عادي يحب ابنة رجل ثري يعمل لديه في مزرعته، يسعى والد « الخماس» سعيًا حسنًا في أن يستقر ولده باختيار شريكة عمره. ويرفض (الخماس) قريبته تعلقًا بابنة صاحب المزرعة، ولكن والدة الفتاة يرفضه رفضًا تامًا، ويطرد (الخماس) من عمله.

ولكنه يظل متشبثًا ببعض الأمل في عمل آخر، يمهد له بعض زملائه، كما يبقى على الأمل ذاته بالنسبة إلى حبه الأول.

ولا يجد والد الفتاة حلا إلا التخلص من الاثنين بأية طريقة، وتبدأ القصة وتنتهي بمحاولة، أو شبه محاولات للأب في دفن الاثنين حيين.

وتتداخل أمامنا البداية والنهاية تداخلًا غامضًا بحيث لا نعرف قاتلا من مقتول، ولا مضيعًا من ضائع، بحيث يبدو الجميع في دوامة اللا معنى وإن كانت الحكاية بكل تفاصيلها، تبدو معروفة من قبل المؤلف -ومن قبلنا أيضًا- بشكل مسبق.

ما إليه يهدف الكاتب هنا هو جر الشخصية القصصية إلى أن تعرف نفسها بنفسها، وأن يخلق لديها « وعي الذات » وأن يعيد تأليف حقيقتها من مواقفها وأقوالها المتناثرة..

وتبدو الشخصية القصصية الرئيسية هنا، أبعد مدى من مجرد (الخماس)، كما تبرهن نهاية القصة ذاتها، أنها الموقف المأزوم نفسه وقد غاض في متهات الرمز المكثف.

وعن طريقتي: استخدام الكاتب المعمق لأسلوب « ضمير المخاطب » من ناحية و « الربط المحكم » بين البعدين: « الفيزيائي » و « النفساني »، ويصنع الرمز في هذه القصة عالماً خياليا يقف بالكاتب على نحو ما نرى وهو يخاطب الشخصية القصصية بقوله:

«أنسيت يوم جلست على الجدار، فتركت آثار جلبابك المبلل عليه؟ جسمك كان يرتعش من عواء الريح، ولكن رجولتك البدوية كانت تأبى عليك أن... أنت فتى قوي، لا يجوز أن تعرف أن البرد القارس يؤثر فيك ».

(٨)

ويمضي هذا السرد الجميل هادئا متناغما ضمن تحولات خفية في البنى الداخلية لكل من التركيبين: « اللغوي » في السياق السردي، و « النفسي » في بناء الشخصية القصصية ذاتها..

لقد ساعدت « درامية » هذا النص الأدبي على أن يغير في ذهن القارئ من بعض فهمنا الخاطئ لبعض مفاهيمنا عن « الطبيعة الإنسانية «ولا سيما فيما تعارفنا عليه بـ «حسن» أو «سوء» الطوية وفي علاقة كل منهما بالعالم المحيط بالإنسان.

كما هيأت الطريقة الفنية التي اعتمدت الكاتب على أن تغير كثيرًا من فهمنا للحدود التي افتعلها النقد الأدبي الفج بين كل من النص الشعري والنص النثري، الأمر الذي دفع الكاتب نفسه إلى أن يقرر في كتابه القيم «النص الأدبي. من أين وإلى أين» بأن (غياب الحدود بين النثر والشعر أكثر من حضورها).

(٩)

د- يصور د. « عبد الملك مرتاض » في قصته الرائعة « فتات الخبز الممنوع » خيوطا معقدة من أوضاع بعض أفراد الشعب الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي، وهو يمثل «دراميًا» ببعض هؤلاء الأفراد لوضع الشعب كله، في هذه المرحلة البغيضة، حيث الجوع والذل والعراء والمهانة..

«فتات الخبز الممنوع»، إذن صورة درامية تقطر الطابع الملحمي، لتجسد الموقف المعقد لأناس مهانين بكل معنى الكلمة، لا بسبب فقر ما في الطبيعة الخارجية، ولكن بفضل إرادة بشرية غريبة تدير القهر وتنظمه كيفما يتفق ومصلحتها الأجنبية..

والموضع في حد ذاته مكرر ومعاد في عشرات الأعمال الأدبية الجزائرية، ما كتب منها بالعربية أو الفرنسية، كما أنه يمثل المحور الرئيسي في ثلاثية الكاتب الجزائري الكبير محمد ديب: (الدار الكبير) (الحريق) (المنوال)..

ولكن الجديد هنا هو طريقة « مرتاض » في معالجة هذا الموضوع الذي غاض في ذاكرة الشعب كله، وهي معالجة فنية دقيقة، تجمد « ثلاثية » (ديب)، كما يتجمد نهر دافق في نهير، ثم يعود « مرتاض » فيجمد لنا هذا النهير في قطرات تحمل في جوفها وبين طياتها كل مكونات ماء النهر العظيم.

ويمكننا القول إن كاتبنا قد أوجز «ملحمة» في عمل أدبي هو أقرب شيء إلى روح القصيدة الدرامية العظيمة..

وتتقابل شخصيات هذه القصة في محورين متضادين، ومن الممكن أن نضع شخصيات الشعب الجزائري في المحور الأفقي.. وشخصيات الجهاز الفرنسي الحاكم

وقتئذ في المحور الرأسي، وذلك في رسم بياني أو نوجز فنقول: إن شخصيات المحور الأول هي (العجوز، ذريته (صبي) (صبية)، زوج العجوز، المداح (عبد الرحمن المجذوب) (ظل) (العجوز).

أما شخصيات المحور الثاني فهي: (الحاكم، القائد، رجال الدرك، القبطان، رسول القائد مسيو خوصى).

وهناك بعض الشخصيات بلا محور محدد، مثل: (موسى الأعور) و (بلعيد الخطاف).

ويمكن للقارئ كذلك أن يوزع بعض عنصري: « الزمان » و « الحيز » على محورين متقابلين، يتمثل أولهما في بعض عناصر الطبيعة الممتدة في الجماد أو النبات أو الحيوان أو الطيور، أما الآخر، فيتمثل في حيزين أو مجالين متقابلين، وكأن كلا منهما يتعاطف مع جانب من جوانب قسمة الشخصيات.

وتملأ عناصر الطبيعة الجامدة والحية جو القصة بمزيج خافت وحنون من الأصوات والألوان الخافتة حينًا، العالية حينًا آخر..

ويمكن حصر هذه العناصر على النحو التالي:

(الريح – الحصى) ..

(العبقوق – القمح)..

(القطط – الإجراء-! الحمار الأدهم الفارة)..

(النسر الجارح)..

أما مجالات الحيز فتتوزع على النحو التالي مع مراعاة الأشباه والنظائر:

(السوق) (القهوة) (الساحة الشعبية: التي وقف بها المداح يغني بالحلم) وفي المقابل نجد (مقر الدرك) (الإصطبل) (مخزن الغلال) كل من (موسى الأعور) والمعمر (مسيو خوصى)..

ويعبر الكاتب في ثنايا عمله الرائع عن كل من « الحوافز » ودرجات « القيم » لكل من العالمين الداخلي (للشخصيات) والخارجي للطبيعة والزمن على النحو التالي:

الحوافز: (الجهل. الجوع. الذل) سلباً و (المعرفة، الشبع، السيطرة) إيجابا أما سلم القيم فيتماوج بين مد وجزر على النحو التالي:

(الهراوة) (الحق) (الفتات) (الفكرة)..

ولقد استخدم الكاتب الطريقة ذاتها في السرد الروائي، أعني أسلوب الحديث بضمير المخاطب، ولكنه يخفي تحت هذا الضمير في القصة بقية الضمائر الأخرى، وذلك عندما يجعلها ترسب رويدًا تحت قاع السرد بضمير « الغائب » الفردي في ضمير «الغائب» الجمعي..

إن الأمر هنا ليبدو غامضًا جداً، ولكنها قدرة للكاتب ولا أدري من أين استمدها..

وعادة ما يعود « ضمير الغائب » المستتر إلى موقف مضاد لضمير الجمع، بحيث تبدو « التجربة » القصصية كلها واقعة تحت قبضة تأثير جدلية خفية لصراع نفسي جماعي بين (هم) و (نحن)..

وتسعف هذه الطريقة الفنية الكاتب في التضمين لكثير من النغمات، كتلك التي تغنى بها في -صوت شجي- المداح الشعبي.

ويقوم هذا الأسلوب في السرد القصصي بوظيفة أخرى ذات أهمية بالغة بالنسبة لاختصار -أو اختزال- موضوع عريض بهذا الشكل، أعني وظيفة « وحدة التداخل » بين الضمائر والأزمنة..

ولربما استفاد الكاتب في كل ذلك من بعض الدراسات التحليلية المعمقة لبعض فنون القول في الأدب الشعبي، حيث تمتزج الضمائر بصورة متباينة عن طريقة استخدامها في اللغة الفصحى، ولا تخلو العربية الفصحى كذلك من بعض آثار هذا الاستخدام للضمائر في اللهجات العربية القديمة..

ولنعد الآن إلى التأمل في مفتتح الكاتب لقصة « فتات الخبز الممنوع »، حيث يصور المؤلف هنا إشراقة يوم في حياة عجوز جزائري ذهب يبحث عن رزق يومه، في عهد الاحتلال الفرنسي البغيض، فإذا الريح تمزج بين الفتات والفضلات، فلا يقبض إلا

الريح؛ حيث القفة الفارغة: (قفتك فارغة، إحدى عروتها ممزقة، تآكلت من مرور الزمن، قعرها مرقع بقطعة من قماش متآكل، متمزق، كل شيء مرقع، كل رقعة بزمان، كل زمان ينقش نفسه على قفتك).

ويجدل الكاتب أبعاد الزمن الثلاثة في ضفائر تتداخل مع خيوط المجال الضيق الذي تجري فيه حركة القصة حتى تزيدنا رعشة ورهبة من قسوة ما نرى من «قصة عذاب» ينظر إليها الكاتب من بعيد بحنان كأنها قصته الخاصة..

ولكن تقنيته الخاصة تجعله متخفيا ومحايدا إلى أقصى الحدود، ولكن رغم كل ذلك، نحس ببعض الشظايا المنتزعة من جرح قديم، ولنتأمل هذه الصورة:

(أنت تحلم بالخبز وبالحمار الفارة و ... بالنعل، وبفتات الخبز الأبيض، فتات تلحظه من بعيد كلما أكلوا (يعني الدرك) منه، لاحظك أطفال آخرون، تراقبون رجال الدرك، تتسابقون على فتاتهم حين ينهضون، تتهارشون كالقطط، تتعارضون كالأجواء الجائعة..

- أنا أسبق!.

- كذاب! أنا أسبق، أنت تعرف هذا.

- لا أنت، ولا هو، وتتعاوضون كالاجراء، وتحدث نفسك اليوم بسوق سمين[١١]

ومما يزيد المأساة ألما أن كل ذلك يحدث، على الرغم من أن (مسيو خوصى) وشريكه (موسى الأعور) يملكان تلالا لا تحصى من مخازن الغلال!

ولكن -أيضًا- مما يزيد الموقف إعجابًا وشعورًا عميقًا بالبطولة والتحدي، أن يظل العجوز والمجذوب رغم الذل والجوع والتجهيل وأخيراً الاغتيال، واقفين على أقدامهما بصلابة خرافية تحيطهما أنغام شعبية توحي بالفرج أو الانفراج..

لقد حقق الكاتب في هذا العمل الرائع، ما كانت تصبو إليه نفسه ذات يوم، عندما تحدث ناقدا أبعدا العلاقة بين عالمي: الشاعر والروائي فقال (يمكن للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعرية عالمه الروائي، ولا شيء يحظر الكاتب، من أن يباري الشاعر فيما يقوم به)[١٢].

(١٠)

وفي كتاب مرتاض (العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى) (١٩٨١) دعوة لحملة تفصيحيه « لا تعريبية »[١٣] فحسب، ويرى الباحث أن الاهتمام بدراسة اللهجات العربية ضرورة قصوى لطلاب فقه اللغة العربية، لكي يعرفوا معرفة وثيقة أصول الفصحى..

ويبذل مرتاض في تتبع المفردات، والتراكيب الخاصة باللهجة العامية الجزائرية وبأمثالها الشعبية، جهدًا عنيفًا، مختبرًا جذور هذه اللهجة بالأصول في العربية الفصحى، ومقارنا لنظائرها في اللهجات العربية الأخرى..

وهو لا يكتفي في كل ذلك بالرجوع إلى المعاجم والمصادر اللغوية بل يدخل التجربة الذاتية المباشرة في الجمع والتحليل والمقارنة، مرتكزا على غريزة الفصحى في ضمير عامة الشعب على نحو قوله:

(ومن أعجب ما سمعت بهذا الصدد، وما يحضرني بالذات، قول جار لي من التجار، وهو شيخ في سن الستين، وأمي بين الأمية: « لا أبالي » حين يريد التحدي وهو ينطقها كأفصح وأنقى وأكمل ما يكون النطق، وقول شخص آخر متقاعد أمي أيضًا: «سادتنا العلماء» وقوله يوماً آخر، وقد أراد التفاصح أمامنا: « لا يعرف ولا يفهم » (وقد نطق الهاء بالكسر، فتضاحكت منه، وشاركني والواقع أنه معذور في نطق هاء « لا يفهم» بالكسر، لأنه فعل ذلك من أجل كسر الراء في لفظ « لا يعرف » وقد تجاوز اللفظان وتقابلا، فكان لا بد أن يقابل بينهما حتى يتلاءم النطق ويسهل)[١٣].

أرأيت أن العرب تقول: « أخذ مني ما قدم وما حدث »؟ (بضم الدالين على الاتباع) فإذا فرقت بين اللفظين، فتحت دال « حدث » على الأصل، وهذا من أورع الأمثلة على نقاوة اللهجة الجزائرية وأصالتها، وشدة صلتها بالعربية الفصحى ..[١٤].

بل نراه يحاول أن يحقق حلمًا -وكأنه الفارس القديم- في مجال الارتقاء بالفصحى دون سند رسمي [وقد قمت بتجربة شخصية في الحي الذي أقطنه، فرأيت في هذا الأمر عجباً، فاقتنعت بأن لو كان في كل حي خمسة عشر مثقفًا أو أكثر، وأصبح كل واحد منهم تكلف عبارات وألفاظًا فصيحة في أحاديثه مع جيرانه ومعارفه، لطمعنا في أن قومنا لا تتعرب لهجاتها وتتحسن لغتهم فحسب، ولكن لعلهم أن يصبحوا ممن يستعملون في أحاديثهم اليومية كثيرًا من الألفاظ الفصيحة العالية، ونحن لا نريد لهؤلاء المثقفين أن يتقعروا ويتفاصحوا في الأحياء التي يسكنونها، وإنما نريد منهم أن ينطقوا الأشياء بالعربية أمامهم][١٥].

ويشعر المرء وهو يتابع بشغف بالغ هذا البحث القيم وعلى مدار كل صفحاته أنه أمام عاشق صادق للعربية الفصحى، وهو يتدعم عشقه دائماً بأسس موضوعية رزينة.

وعندما يقتحم التعريفات للمعطيات والحقائق الأدبية يضيف بلطف بالغ [ونحن لا نرد بهذه التعريفات هنا الدقة الجامعة وإنما أردنا إلى الأفهام قبل إرادتنا الدقة العلمية التي لا تغادر ولا تنسى][١٦].

وهكذا يمضي مرتاض في تتبع علاقة العامية بالفصحى مقسمًا أصولها إلى طوائف من المعاني المختلفة وموزعًا مفردات كل قسم على حسب الترتيب الأبجدي.

ولربما اتخذ من منهج ابن سيدة في معجمه الكبير « المخصص » طريقة في توزيع الكلمات العربية على مقتضى معانيها..

ولعل عمل الباحث في هذا المجال المهم يكون بمثابة مشروع فردي لعمل جماعي في رصد تاريخ تطور العربية عبر العصور وعبر اللهجات معاً، على النهج نفسه الذي خطه صاحب «المخصص» في عمله الفريد..

ويحمد للباحث في هذا المجال، أنه لم يقتصر في درسه على العامية الجزائرية، بل نراه يلتفت إلى صلة لهجات عربية أخرى بالفصحى، كما أنه لا يتورع في إدانة اللفظة العامية إذا وجدها نابية عن الذوق كقوله حول كلمة منتشرة في العامية الجزائرية وهي بالزاف: كثير، وهي لهجة أهل الغرب الجزائري، وهي قبيحة، وأفضل منها لهجة المصريين، لأنهم يقولون « كتير » بالتاء لا بالثاء، و «بزاف» لهجة أهل المغرب الأقصى أيضًا[١٧].

وقد استفاد الباحث هنا من دراسته السابقة عن « فن المقامات »، لا في مجرد تتبع تاريخ الكلمة العربية فحسب. بل في أشياء كثيرة أخرى ولا سيما فيما يتصل بتاريخ الألفاظ المرتبطة بفن من الفنون الشعبية، ولعل هذا الفصل الخاص بتلك الفنون من أروع فصول الدراسة وأهمها على الإطلاق، حيث يكشف الباحث عن الكثير من جذور الفنون الأدبية، وتراه يقدم هذه الاكتشافات المهمة ببساطة وتواضع عجيبين، جديرين حقًا بباحث وفنان أصيل.

ويمكننا أن نلمس ذلك في تقديمه لمادة « العريف » في العامية الجزائرية، وصلة هذا المصطلح بفن شعبي عريق ربما يتصل اتصالاً حميمًا بنشأة فن الدراما لدى شعوب الشرق القديم.

واعتقد صادقاً أن هذا الكشف المهم في حاجة إلى تطوير ويا حبذا لو قام الباحث نفسه بمثل هذا التطوير في دراساته القادمة فهو به جدير..

إن الفرح الغامر الذي يشعر به المرء بعد قراءة هذا البحث القيم يقارب الغبطة ذاتها بعد الانتهاء من قراءة عمل فني صادق..

ومما يزيد من غبطتنا هذه عطف الباحث نفسه على موضوعه عطفاً لا يقل عن عطف الأب على أحد أبنائه.

ومما لاشك فيه أن هذا البحث سيكون نواة خصبة لبحوث أخرى في مجال الدراسات العربية في الأدب الشعبي العربي.

(١١)

يتناول مرتاض في عمله الأكاديمي الضخم « فنون النثر الأدبي في الجزائر ١٩٣١-١٩٥٤ » دراسة تطور مجمل فنون هذا الأدب ويقف الباحث أمام كل فن من هذه الفنون وقفة علمية رزينة، وكأن الموضوع قدر شخصي لا بد من إنجازه بشكل دقيق غاية الدقة..

ويشق طريقه وسط غابات من المواد الخام، وتظل قامته مطلة دائماً على مجمل ساحة البحث.

وربما كان حديثه عن فني « المقالة » و « الرسائل » من أروع أبواب بحثه على الإطلاق، ويرجع ذلك بالطبع إلى أهمية هذين الشكلين الأدبيين بالنسبة إلي الكتَّاب الجزائريين في هذه المرحلة.

ويقسم المقالة إلى أنواع بحسب موضوعاتها، ونلحظ غلب المقالة السياسية على كل أنواع المقالات الأخرى..

ويعجب القارئ بالفعل عندما يقرأ بعض نماذج من هذه المقالات الدافقة بالعواطف، والرائعة بجمال الصياغة، والتي تظهر مدى اهتمام كتاب الجزائر وقتئذ « الأربعينيات » بقضايا أمتهم العربية والإسلامية على الرغم من محنتهم الخاصة.

ففي عام ١٩٤٧ إبان النكبة العربية الكبرى يكتب « محمد بوزوز » مقالة بمجلة البصائر عن مأساة فلسطين، بلغة عربية صافية غاية الصفاء، وقد لا يصدق المرء نفسه أن مثل هذه اللغة كانت لغة المقال في الأدب العربي بالجزائر في مثل هذه الفترة التي كان الاستعمار الفرنسي يحاول فيها خنق العربية خنقًا. وليسمح لي القارئ الكريم بأن اقتبس

جزءا من هذه المقالة كشاهد على حيوية العربية عند أبنائها المخلصين، والمقال بعنوان «الدم في أرض النبوة».

قال الكاتب محمد بوزوز في ٢٢/ ١٢/ ١٩٤٧ بمجلة البصائر لسان حال جمعية العلماء المسلمين بالجزائر:

« الدم يسيل في أرض النبوة! (١٨)

الدم يسيل في فلسطين، ليس هو دم الأضاحي والقرابين! إنه دم البشر، كأن أرض النبوة ملت دم الحيوان، وتعطشت إلى دم الإنسان! وكأن بها حاجة شديدة إلى هذا الدم الغالي!، وكأن أهلها مستعدون لسد هذه الحاجة! وكأن هيئة الأمم المتحدة حريصة على تقديم قربان آثامها، فاختارت المذبح، واختارت الأضاحي، لأن الآثام لا تغسل إلا بالدم والأرض لا تحب إلا دم الإنسان ... (١٩).

كما يعالج الباحث العديد من هذه المقالات وأمثالها كاشفًا عن الكثير من المواضيع والأشكال الأدبية التي استوعبتها المقالة في الأدب الجزائري الحديث..

وينتقل الباحث من معالجة فن « المقالة » إلى معالجة فن القصة فيصطدم بعقبات جمة، ولكنها لا تحول دونه ودون دراسة هذا الفن دراسة بصيرة بالأمور الجوهرية، فيطرح قضية الأشكال القصصية على بساط البحث وذلك كالفرق بين كل من: « الصورة القصصية » المقالة القصصية والقصة الفنية، والقصة القصيرة، والقصة الطويلة، والرواية القصيرة، وهو في كل ذلك دقيق غاية الدقة...

وعندما ينتهي من مقدماته النظرية يتجه نحو فحص النماذج وتوزيعها إلى أقسام وأنواع ويروح يدرس كل نوع على حدة، مفسراً لعوامل القدرة أو الكثرة الابتكار أو العقم، الخصوبة أو الجدب على نحو قوله: [وإنا لا ندري ما منع الكتاب الجزائريين باللغة العربية، خلال هذه الفترة من معالجة الأدب الروائي: أيعود ذلك إلى نضوب في الخيال! أم إلى عدم وجود دور للنشر؟ أو إلى عدم وجود قراء! أم إلى ذلك جميعاً! إن الإجابة بالتحديد صعبة] (٢٠).

حقًا إن هذه المرحلة لم تشهد سوى رواية واحدة، وهي « غادة » لأحمد رضا حوحو، التي يحللها الكاتب تحليلًا مستفيضًا بالإضافة إلى تحليله لعشرات الحكايات والصور والمقالات القصصية ولكن لا أدري لماذا لم يعالج الكاتب في هذا الفصل مؤلف الاستاذ السعيد الزاهري، الذي أدخله في فصل «حركة التأليف» على الرغم من تقييم الباحث له على أساس أنه مجموعة من المقالات القصصية بالإضافة إلى اعتباره « الزاهري» زعيم المدرسة الجديدة في الأدب الجزائري مثلما عد «البشير الإبراهيمي» زعيمًا للمدرسة المحافظة أو التعبيرية.. أو الكلاسيكية الجديدة..

ولقد قيم ابن باديس «وشكيب أرسلان، ومحب الدين بن الخطيب » كتاب الزاهري على هذا الأساس يقول عبد الحميد بن باديس الزعيم الروحي للشعب الجزائري في الأربعينيات -عن كتاب الزاهري- «وساق ذلك كله في أسلوب من البلاغة الشبيه بالروائي»(٢١).

وهذا أمر يؤكده مرتاض بنفسه في هذه الدراسة حيث نراه يقول: «لقد ألفينا الزاهري يتخذ في كتابة هذه المقالات أسلوبًا قصصيًا محضًا بحيث يعول على الحوار المتبادل، والتشويق اللذيذ.. ويتجلي في هذا المقال القصصي لون من الصراع الخفيف الفاتر»(٢٢) ولكن هذا التقييم قد تأخر كثيرًا عن موضعه المتصل بفن القصة في الأدب الجزائري..

وعلى كل حال فإن موضوع « فن المقالة القصصية » في الأدب العربي الحديث عموماً لم يكتب بعد ويشكل بالفعل عقبة أمام الباحثين في تقييم أعمال أدبية راقية ذات ثقل في الحياة الأدبية العربية.

ولقد بذل الكاتب في معالجة « فن المسرحية العربية في الجزائر» جهدًا مضنيًا ومثمرًا للغاية، وذلك منذ زيارة المسرحي المصري الكبير جورج أبيض للجزائر في عام ١٩٢١ وتقديمه لبعض العروض المسرحية العربية التاريخية كمسرحيتي «صلاح الدين الأيوبي» و «ثارات العرب» واعتقد أن المسرحية الأولى لفرح انطون، أما الأخرى فلنجيب حداد كما ذهب الدكتور مرتاض وبعد أن خلص الباحث من عرض وتحليل ومقارنة فني المسرح « والتأليف العام » انتقل إلى دراسة مستفيضة لفنون « الخطابة » و «المذكرات» والسير الذاتية، والرسائل وكلها فنون ذات أهمية بالغة في تثقيف أجيال من كتاب الأدب الجزائري..

ونراه يقف مع فن! «الرسائل» وقفة تأملية عميقة، وقد سبق أن رأينا مدى إعجابه الشديد برسالة البشير الإبراهيمي (مناجاة مبتورة كدواعي الضرورة) التي كتبها إبان سجنة بمدينة « أفلو » ، وهي بالفعل تكاد تقترب من شعر أبي فراس الحمداني في عمق التأملات الذاتية، الأمر الذي دفع الدكتور مرتاض من أن يعدها من أجمل ما كتب في الأدب العربي الحديث كله والرسالة هي مرثية « الإبراهيمي » لأستاذه الأكبر عبد الحميد بن باديس، ولقد أقام الباحث هذا البناء الأدبي الشامخ على أساس المنهج التاريخي -التحليلي، المرتكز على حس نقدي رهيف يتمتع به المؤلف في معالجته لكل جزئية من جزئيات بحثه..

وبعدما يتجاوز التتبع التاريخي الدقيق لفنون النثر العربي بالجزائر، يعقد بابًا طويلاً جداً لممارسة النقد الأدبي على تلك الفنون المختلفة مستخلصًا اتجاهاتها وخصائصها الفنية..

وما يهمنا في هذا المجال الآن، هو استخلاص مفهومة عن القصة.

وعلى الرغم من أن فن القصة في الأدب الجزائري في الأربعينيات هو من أضعف حلقات الفنون الأدبية كمًا ونوعاً، إذا ما قيس بفني « المقالة » والرسائل أو حتى بفني « التأليف العام » و « الخطابة » فإن الباحث وهو قصاص متميز -قد أعطى في التقييم النظري لهذا الفن على مدار بحثه كله، أهمية خاصة..

وتراه دائماً يرصد الظاهرة الأدبية، ثم يذهب على الفور باحثًا عن تفسير لها على نحو ما يحدثنا عن عجز الأدب الروائي في الجزائر المكتوب باللغة العربية وذلك في أثناء تقسيمه لبعض أنواع هذا الأدب الروائي « لم يفد الأدب الجزائري الحديث من ذلك الوصف للبيئة شيئًا، من حيث كان يطمح في هذا الأدب القصصي أن يصور له البيئة المحلية تصويرًا دقيقًا على غرار « زينب » لهيكل (حديث عيسى بن هشام) للمويلحي في مصر »[٢٣] ويضيف:

[فالبيئة المحلية الجزائرية لم ترسم في الأدب القصصي المكتوب باللغة العربية في الجزائر، ولعل من أسباب ذلك أن الكتاب الجزائريين لم يتح لهم أن يعالجوا كتابة القصة

الطويلة، ثم لأنهم كانوا يعتقدون ـ فيما نقدر ـ أنهم إذا ذكروا اسم المكان، ترتب على ذلك أمور لم يكونوا يرغبون في أن تكون، ومنها الإساءة إلى بعض من كانوا ينتقدونهم في أقاصيصهم التي كانت فيما يبدو تقوم على عناصر ذات وجود حقيقي في عالم الواقع][٢٤].

ومن حقنا الآن أن نتساءل عن طبيعة الحل لمثل هذا الموقف الحضاري العام الذي ترك بعضاً من آثاره بالفعل على تطور فن الرواية في بعض الأقطار العربية للسبب ذاته.

ولا يلقي الدكتور مرتاض بالتبعة كلها على مثل هذه الظروف الخارجية، بل نراه يحمل الكاتب جزءًا كبيرًا من هذه المسئولية الأدبية وهو في هذا يقترح حلا معقولا لمثل هذا الموقف، وهو حل يمثل جانبًا مهمًا من نظرته للفن القصصي عموماً.

ويقول ردًا على تبريره السالف الذكر: [غير أن ذلك ليس عذراً، فإن الكاتب الملهم الفنان، يعرف كيف يتخذ من الخيط الضئيل خيوطا كثيرة ينسج منها عملاً قصصيًا ممتازًا بزمانه ومكانه وبيئته؛ وجميع عناصره التي تجعل منه عملاً قصصيًا خالدًا، فتجد فيه الأجيال من القراء والباحثين العناصر التي تشفى لهم الغليل، وتساعدهم على معرفة بيئة القصة: لتبين الحقائق على حقيقتها ولأخذ فكرة صحيحة عنها من بعد ذلك][٢٥].

ولعلنا نجد في كل ما قدم عن بعض أعمال الأديب الدكتور عبد الملك مرتاض، صورة مثالية عن الوضوح في الأحكام الأدبية وصرامتها واستقامتها:

وهي صورة إيجابية -ولا شك، وما أحوجنا إليها في حياتنا عامة وحياتنا الثقافية خاصة..

المراجع والهوامش

(١) د. عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر ط ١٩٨٣. الجزائر، ص٣٢٦.

(٢) د. عبد الملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ط الشركة الوطنية. الجزائر، ١٩٨٠ ص٥٦/ ٥٧.

(٣) م. س ص٢٦٨ (ويذكر بالهامش مصدره وهو (مروج الذهب للمسعودي: ج١/ ٣٠٧ ط بيروت).

(٤) م. س ص٢٦٨/ ٢٦٩.

(٥) م. نفسه ص١٧٨.

(٦) م. نفسه ص٢٦٥.

(٧) م. نفسه ص٤٧٦.

(٨) م. نفسه ص٤٧٨.

(٩) د. عبد الملك مرتاض: فنون النثر. م. س، ص٣١٢.

(١٠) د. عبد الملك مرتاض: العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى. ط الشركة الوطنية للنشر، الجزائر ١٩٨١، ص١١، (جـ٢) المقالة الثانية.

(١١) د. عبد الملك مرتاض: العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى. ط الشركة الوطنية للنشر، الجزائر ١٩٨١، ص١١، (جـ٢) المقالة الثانية.

(١٢) م. نفسه ص١٠.

(١٣) م. نفسه، ص٨/ ٩.

(١٤) نفسه ص٧/ ٨.

(١٥) م. نفسه ص١٧.

(١٦) د. مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، م: سابق ص١٩.

(١٧) م. نفسه ١٩٢.

(١٨) م. نفسه ٢٦١.

(١٩) م. نفسه ص٣٦٠.

(٢٠) م. نفسه ص٤٥٤.

(٢١) م. نفسه ص٤٤٦.

(٢٢) د. عبد الملك مرتاض: النص الأدبي: من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٨٣.

(٢٣) د. عبد الملك مرتاض: مجموعة قصصية، مخطوط قصة (الأذن السمراء) أو (الخيرية) ص٦.

(٢٤) م. سابق، ص٢.

(٢٥) نفسه ص١.

الفصل السابع

الصوت والجوقة

مدخل لدراسة الأسلوب الشعري وقضايا التغريب في شعر «أمل دنقل»

[زَهْرةٌ فَوْقَ قَبْرٍ صَغير
تَنْحني، وأنا أتحاشى التَطلعَ نَحْوك
في لحظات الوداعِ الأخير
تَتَعرّى، وتلتف بالدمْعِ في كُلِ لَيْلٍ إذا
الصْمتُ جَاء
لَمْ يعد غيرها مِنْ زُهورِ المساء
هذه الزّهرة- اللؤلؤة!]
"أمل دنقل"[1].

(أ) ترك لنا الشاعر الكبير «أمل دنقل» (١٩٤٠- ١٩٨٤)، في ستة دواوين، ثروة أدبية رائعة، كانت نتاج كل رحلته القصيرة والقاسية مع الإبداع الفني، الذي أخلص له الشاعر غاية الإخلاص، وذلك منذ صدور ديوانه الأول (مقتل القمر) في منتصف الستينيات، حتى قصائده الأخيرة التي كان يصارع بها مرضه العضال فالموت، والتي حملت في الطبعة الأخيرة لأعماله الكاملة- (١٩٨٣) عنوان (أوراق الغرفة ٨).

ولقد كان «أمل دنقل» من أعذب وأنضج العناقيد الشعرية في حديقة الشعر العربي المعاصر بمصر، تلك الحديقة الأدبية الرائعة الجمال والجلال، والتي تمتد جذورها في أعمق أعماق البيئة الثقافية العربية في الخمسينيات من القرن الماضي، وذلك بفضل المثالية الأدبية الرفيعة لـــ «صلاح عبد الصبور» و «أحمد عبد المعطي حجازي» وغيرهما من الذين تحملوا تلك المسئولية المزدوجة في مجال تعميق الثقافة العربية المعاصرة، أعني الرد على الخصوم من ناحية وتأصيل التجربة الشعرية الجديدة وتعميقها من ناحية أخرى.

فبينما كان صلاح عبد الصبور يصيح بأعلى صوته على صفحات الصحف أمام «عباس العقاد» أو- ضده- «والله العظيم منظوم» مدافعًا عن التجربة الشعرية الجديدة من زاويتها الموسيقية، كان في الوقت ذاته يطور من خلال موهبته الأصيلة وثقافته العميقة شعره الغنائي نحو آفاق تشكيلية جديدة، كما راح عبد الصبور في النهاية- يطور المسرحية الشعرية العربية نحو آفاق إنسانية المضمون، عصرية التشكيل والمنظور.

وقد بدأ الشاعر الأصيل «أمل دنقل» رحلته الشعرية مستوعبًا فمستفيدًا ـ بالطبع كغيره من شعراء التجربة ذاتها من جيل السبعينيات- من الإنجازات الشعرية الأخيرة التي حققها الجيل الرائد، ولا سيما فيما يتصل بمجال «التقنيات» الفنية في تجارب الصياغة الشعرية في حركة الشعر العربي المعاصر وكانت التجربة الشعرية لحجازي بالذات موضع عنايته ومنبع أصيل لرؤيته الشعرية للعالم.

ونحن وإن كنا لا نملك- للأسف العميق- غير القليل من الكتابات النظرية النقدية التي تعبر عن «مفهوم» الشعر في التجربة الأدبية للراحل الكريم، كغيره من شعراء عصره الذين تركوا لنا صفحات رائعة من النثر الفني عن حياتهم في الشعر أو عن الشعر في حياتهم كما صنع صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي وغيرهما..

ولكن قليل «الأصيل» كثير دائمًا، وبذلك يمكننا الاستئناس بأقوال الشاعر في ندوة «قضايا الشعر المعاصر»، لإضاءة تجربته الشعرية وما يتصل بها من أساليب فنية..

(ب) لكي نحدد في بداية نظرتنا للأسلوب الفني في شعر أمل دنقل- معالم التطور الذي حققه الشاعر في البناء الفني للقصيدة الجديدة يحسن أن نرجع للوراء قليلًا، فنعقد مقارنة خاطفة بين قصيدتين: إحداهما: للشاعر الكبير أحمد عبد المعطي حجازي وهي «يوميات الإسكندرية» من ديوانه (لم يبق إلا الاعتراف)، والأخري لأمل دنقل وهي «ماريا» من ديوانه الأول (مقتل القمر).

ويتناول الشاعران في هاتين القصيدتين «تجربة» إنسانية متشابهة في المكان والزمان والشخصيات، وما الاختلاف بينهما إلا الاختلاف بين طرائق التعبير الفني، التي في مقدورها تجسيد «الشظايا» النفسية الحضارية عند شاعر دون آخر. يصور «حجازي» الإنسان الضائع وسط مدينة الإسكندرية التي كانت تموج في فترة ما ببعض الجنسيات الأجنبية ولاسيما اليونانية، بقوله:

[سحابةٌ دَكناءُ تملأ السماءْ

إلا شريطًا شفيفًّا بينها وبَيْن عتمة البيوتْ

والبحرُ ألوانٌ تموتُ.. كلما ضاقتِ المساءْ

ونحن في المقهى نموتْ[2]**]**.

ويستمر الشاعر في سرد تقريري لما حدث، متحدثًا عن التي أنقذها من الضياع. ولكن القصيدة تبدو عند «حجازي» كلوحات متفرقة وساكنة في إحدى الحجرات الأثرية، بل نراه يقتصر في تجسيد المسافة النفسية بين شخصيتين بتقرير ذهني لا يسجل من الحركية الفياضة للموقف الإنساني غير صفة «المسرحية» ومن الأغنية الشعبية غير صفة مقطعها الشجي.

يقول حجازي:

كانَ وداعًا باهتًا

وداعُنا.. في آخر الصيف، وآخر النهارْ

كان وداعًا صامتًا

على طريق البحر، والمدى عراءٌ خلفنا

كأننا أبطالُ مسرحية بلا إطار

تبدأ دون دَقّةٍ

وتنتهي بلا ستار

**

المدنُ التي عبرتُها قديمًا في طفولتي القصيرة

والسفنُ التي تُضيء من بعيدٍ.. وتغيبْ

والمقطع الشجيّ من أغنية شعبية،

يخرجُ من عرسٍ قريبْ»

وينهي الشاعر نفسه القصيدة بإعلان موجز فيقول:

«وتلك هي المأساة في رحلتي الأخيرة» [٢].

ولو تأملنا الصياغة الفنية لتجربة شبيهة، بل لتجربة تكاد تكون مطابقة لتجربة حجازي في القصيدة السابقة، لعثرنا على تطور ملموس في المنطلق وفي التصميم، بحيث تتولد بين يدي الشاعر وبصره لغة شعرية جديدة وموسيقى جديدة أيضًا، الأمر الذي يجعلنا نشعر- في النهاية- بأننا أمام«حساسية» شعرية جديدة، وذلك علي الرغم من أن قصيدة حجازي «يوميات الإسكندرية» ظهرت في ديوانه الثالث «لم يبق إلا الاعتراف»، وتعود لعام (١٩٦٢) بينما تعود قصيدة أمل «ماريا» من ديوانه الأول إلي عام (١٩٦٣) فالفارق الزمني بينهما عام واحد.

ويستعمل الشاعر في هذه القصيدة- وهي من نتاج مبكر- ظاهرة التأليف بين صوتين، أحدهما يعبر به الشاعر عن نفسه وكأنه ممثل في المسرح الإغريقي القديم، والآخر يعبر به الشاعر عن روح الجماعة وضميرها، وكأنه «الجوقة» في

المسرح ذاته(*). ولهذا الأسلوب هدف معروف، وهو كبح الصوت الذاتي للشاعر ليفسح المجال واسعًا أمام مرايا الحياة الإنسانية في تاريخها المستمر بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ولقد ساعد استخدام الشاعر لهذا الأسلوب الفني- والمستعار أساسًا من فني الملحمة والمسرح- في أن يضمن القصيدة- موضع التأمل- العديد من طرائق التعبير الدرامي، بالمعنى الذي كان يقصد إليه «أرسطو طاليس»- في أول تنظير عظيم عرفته الفنون البشرية- فيما يخص نقاط التماس بين فني الملحمة والمسرحية.

والحق أن تمازح الصوتين: الصوت المنفرد والصوت الجماعي، وهو تمازح خفي، شأن تمازح الأنغام واختلافها في التأليف الموسيقي الطويل النفس، أقول إن هذا التمازح الخفي هو بعض بقايا الملاحم الكبرى في كل الآداب الإنسانية، وهو موجود أيضًا، وبطريقة ما، في الملاحم الشعبية العربية القديمة، على نحو ما يحدثنا «شيخ» القصة العربية الحديثة: محمود تيمور الذي شاهد في بداية هذا العصر بقايا الملاحم الشعبية وهي تنشد من قبل الشاعر: الصوت المنفرد- الجوقة (معًا).

يقول تيمور عن هذا الشاعر الشعبي: (كان الواحد منهم يجمع بين شخصية الشاعر، والقصاص، والملحن، والمغني، والممثل، ولا نغالي إذا قلنا والمهرج أيضًا)(٣).

ويستطيع القارئ لقصيدة «أمل دنقل» «ماريا» أن يلمح طريقة الشاعر في تنفيذ هذه التقنية البارعة والأكثر جدوى بالنسبة إلي وظيفة الشعر الجوهرية من تقنيات أخرى مشابهة، كالقناع والمرايا والرمز، والتي تظل تطفو على البنية السطحية للقصيدة دون غوص، كما يضع الشاعر- الجوقة الذي يبدو كغواص ماهر في بحور الذاكرة الجماعية في تاريخ البشرية.

(*) إن القضية التاريخية القائلة إن "كورس" المأساة الإغريقية، يجد أصله في طقوس العبادة الهيلنية لديونيزوس تدين بلونها الخاص لسياق الرومانسية الألمانية عند كلٍّ من (هولدرين: نوفاليس. شيلينيغ كروز وكل شارحي المثيولوجيا في الرومانسية الألمانية وذلك قبل أن يعرفها " نيتشه" في كتابه المبكر مولد التراجيديا من روح الموسيقي" راجع ص ١٥١ من كتاب «القول الفلسفي للحداثة الهيبرماس: ترجمة فاطمة الجيوشي . دمشق ١٩٥٩.

ويتضح لنا الفرق بين المعالجتين الفنيتين في القصيدتين السابقتين في طريقة «نهاية» كل منهما.

ويختتم (حجازي) « يوميات الإسكندرية» بقوله:

[ووحشتي في ليلة، يئست فيها من لقاء الأصدقاءْ

كلُّ الذي يثير فيّ نوبةَ البكاءْ

لكنني في آخر النوبة أصحو، والدموع لا تجيبْ

تلك هي المأساة في رحلتي الأخيرة[٤]].

ولا نجد هنا إلا نوبة أو نوبات متقطعة من الدموع التي لا تجيب، كما لا يمكن أن نتوقع حلًا شعريًا لهذه المأساة، وإلا توقفت الرحلة الرومانسية بين تلك السحب الدكناء.

وبالطبع فإن حديثنا الآن لا يهدف لأي نوع من أنواع المفاضلة بين شاعرين كبيرين، وإلا وضعنا في الاعتبار مجمل قصائدهما. ولكننا نهدف من هذه المقارنة الجزئية إلى بيان مرحلة من مراحل التطور الداخلي الذي تعاقبت عليه مراحل النمو التي حققت الإنجاز الثقافي الضخم في الشعر العربي المعاصر، ولقد كان شعر الشاعرين «أمل دنقل» و«حسن طلب» روافد قوية من النهر الشعري الطويل والممتد لأحمد عبد المعطي حجازي وأغصانًا وارفة من جذع الشجرة ذاتها دون نفي للأصالة والخصوصية التي تميزهما عبر تطور الأجيال وتطور الرؤى الإبداعية لكل منهما.

ونرجع إلى التأمل في طريقة معالجة «أمل دنقل» لإنهاء قصيدته بتلك «الخاتمة» الناتجة عن محصلة عمليات فنية داخلية مرتبطة هي أيضًا بالمنظور العام لأسلوب المزج الفني المرهف بين مستويات صوتية مختلفة كالحوار والنجوى الداخلية، وكلها أصوات تتداخل بشكل عنقودي لتكون في النهاية طبقتين أو «قرارين» صوتين ممتدين في شخص الراوي/ الممثل وهو صوت الشاعر، وصوت جمعي، إنساني، غامض خفي، ربما كانت «النجوى» الداخلية العميقة في المسرحيات العظيمة لشكسبير، - كما في هاملت مثلًا- هي وريثته الشرعية، والصوت الأخير هو ما اصطلحنا على تسميته- بالجوقة.

وتثير «الخاتمة» في قصيدة أمل- رغم مأساوية التجربة الشعرية ككل- إعجابنا مثلما تثير دهشتنا أيضًا، لا لأنها تطهرنا بالتنفيس عن غضب أو شفقة ما نحسها من أول قراءة عابرة للقصيدة. بل إن الذي يثير إعجابنا في هذه القصيدة ككل، ولا سيما خاتمتها التي يبصر أو يحفر فيها الشاعر ثغرة أمل وحل شعري لمأزق الاغتراب(*) شبه القدري، ذلك الموقف الذي يصهر الإنسان: (الفرد- الجماعة) ليرجع من جديد وكأنه الوليد نقاء وطهرًا،

[العامُ القادمُ يُبْصر كُلٌّ منا أهْلَه

كي أرْجَعُ طفلًا.. وتعودي طفلة

لكنا الليلة محرومون(٥)].

(ج) ـ وكما وفق «أمل دنقل» في الاهتداء إلى أسلوب «تداخل الأصوات» كطابع فني عام بحكم مسار منهجه الشعري، وفق أيضًا وإلى حد كبير- منذ ديوانه الأول- في الكثير من الجوانب المتصلة بالبناء الفني للقصيدة الجديدة. وذلك كتوظيف «الأسطورة» توظيفًا حيويًا في شعره، وكتضمينه الرائع للأمثال الشعبية والنصوص الشعرية، وكاستعماله الحي للرموز الدينية والتاريخية في كثير من قصائده.

وكما وفق الشاعر في إقامة العديد من المقابلات الضدية بين المواقف الإنسانية المختلفة، والحضارية المتباينة، : المدينة/ الريف/ البطولي/ اليومي التافه، التاريخي/ الأسطوري، وهكذا. ومن خلال أسلوبه الفني العام يعالج الشاعر دمج المثل والحكايات الشعبية معمقًا لأبعاد هذا الأسلوب يالاستعانة ببعض الوسائل الفنية الجزئية الأخرى..

(*) يمثل متن شعر أمل دنقل، كما يمثل مجمل حياته - كما تعبر عنها قصيدته " الجنوبي" خاصة ، الاغتراب والتغريب بكل أشكاله وألوانه وكانت هذه الدراسة بداية تفكيري في دراسة موضوع التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر بصفة عامة. وقد أسهمت بها في أول احتفال بالذكرى الأولى لرحيل الشاعر في جامعة صنعاء عام ١٩٨٥ بمشاركة. الشاعر الصديق عبد العزيز المقالح، والذي نشرت دراسته بمجلة «إبداع» في عهد أستاذنا الراحل د. عبد القادر القط الذي قدم مع أستاذنا د. شكري عياد أول قراءة نقدية بالجمعية الأدبية المصرية في صيف عام (١٩٧٥) لديوان أمل «مقتل القمر» بحضور أستاذنا عز الدين إسماعيل ومصطفى ناصف.

يقول في قصيدته «طفلتها»، وهو يحاول النسج على منوال الحكاية الشعبية:

[ثرثري

(صَوتك موسيقى حكت صوتها ذا النبرات المدفئة)

- «إحْكِ لي أُحْجيةً».

-لم يبق في جُعْبتي

غير الحكايةِ السيئة

فاسْمعيها يا ابنتي مسرعةً

عبرت فيها الليالي مبطئة

«كان يا ما كان»

أنه كان فتى

لم يكن يملك إلا... مبدأه](٦).

وهكذا يتعامل الشاعر- منذ صباه الشعري- مع التراث الشعبي، مثلما نراه يتعامل بنضج أيضًا في الفترة ذاتها مع التراث«الرسمي» على نحو قوله في قصيدة (قلبي.. والعيون الخضر):

[صَبِيًا كان

شَدَدت على يَديه القَوس

أعلمه الرماية

(كي يفوق بقية الأقران)

«فلما اشتد ساعده...] (٧).

كما راح يطور هذا النوع من التضمين(*) بالشعر الرسمي والشعر الشعبي أو الحكاية الشعبية أحيانًا أخرى على ما نرى في (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) كقوله:

(*) شاع مصطلح " التناص" الحداثي الآن على المصطلح البلاغي القديم " التضمين"، ولكنهما وجهان لعملة نقدية واحدة.

[ظَلْلَت في عبيد (عبس) أحْرسُ القطعان

أجْتَزّ صوفَها

أردُّ نوقها أنام في حظائر النسيان

طعامي: الكسرة.. والماء.. وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعانْ

ساعةَ أن تَخاذَل الكماةُ... والرماةُ... والفرسانْ

دُعيت للميدان!] [٨].

كما يضمن هذه القصيدة بشعر رسمي- شاهد نحوي- ينساب في تناغم من سياق قصيدته.

أسائل الصمت الذي يخنقني:

ما للجمال مشيها وئيدًا؟!

«أجندلًا يحملن أم حديدًا؟!.. فمن ترى يصدقني؟] [٩]

كما نراه في مواضع أخرى يضمن شعره شعرًا رسميًا، ثم يشق السياق القديم بسياق جديد يقتضيه التهكم الساخر. ويصنع ذلك مع شعر للمتنبي وشوقي وغيرهما وأخيرًا يضمن من شعره في شعره كقوله الرائع الذي نقله من ديباجة ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» إلى قصيدته الجميلة ذات العبق البنفسجي «حكاية المدينة الفضية» في ديوانه «تعليق على ما حدث» وهي قصيدة تنحو منحى ما يمكن تسميته بالرمزية الطبيعية، حيث يمثل فيها «الجدار» وحقل دلالته الأخرى كالأسوار؛ ظلالًا لمعاناة خفية وسط المدن الكبرى، والقصيدة كلها على حد بعض التعابير بها:

«وتعكس الضوء (الذي يسري إليها من دمي) وفي هذه القصيدة بالذات، يضمن الشاعر بعض شعره الجميل قائلًا:

[آه... ما أقْسَى الجدار

عَنْدما يَنْهَض في وجْهِ الشروق!

ربمّا نَنْفقُ كل العمرِ كي ننقب ثغرةْ

ليمر النور للأجيال.. مرْة!

....

رُبَما لَوْ لم يكْن هذا الجدار:

ما عرفْنَا قيمة الضّوءِ الطليق!!] (١٠).

وكأنه يضمن حكاية عمره الفني كله، وهو في ذلك صادق غاية الصدق ولو تتبعنا ظلاله دلالة «الجدار» في ديوانه لطال بنا الحديث، ولكن فلنرجع إلى النظر في أسلوبه الفني الخاص بتوظيف الأسطورة في شعره، ولنخصص لهذا المجال نقطة مستقلة لأهميتها في تفسير مجمل منهجه الفني.

(د) ـ كان أمل دنقل على وعي بقضية «الخيال» الشعري عمومًا وقضية الخيال الأسطوري خصوصًا، وكيفية التعامل الفني بكل روافد العملية الشعرية . ولذلك نراه ينظر تنظيرًا نقديًا رائعًا لموضوع «توظيف الأسطورة» في الشعر العربي الحديث من خلال حوار أدبي حول قضايا الشعر المعاصر. مفرقًا – دون استطراد – بين مرحلتين من مراحل توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. فيسمى المرحلة الأولى: مرحلة «استلهام» الأسطورة القديمة وتضمينها في الشعر الحديث.

كما نراه يبرر لكثرة استخدام الشعراء العرب المحدثين، لهذا التضمين بما يسميه بـ «مصادفة»، يقظة هذا الشعر مع يقظة إحساس الأمة العربية بشرفها ومجدها التاريخيين».

ولقد كان ذلك – على حد تعبيره – (مهمًا جدًا، لأن الحس التاريخي ضعيف– عندنا كشعب– للغاية) (١١). ولقد تعامل أمل دنقل وبذكاء مع هذه المرحلة من استخدام الأسطورة كـــ (أوديب) (هيلانة) (هرقل) (سيزيف) في الأساطير الغربية و(شهرزاد) و (شهريار) و (أوزوريس) كما استخدم في شعره الشخصيات التاريخية كمرايا(١٢) في كف باحث عن حقيقة الحاضر من خلال جدليات الماضي والمستقبل على نحو (الإسكندر) و (قيصر) و (سبارتكوس) و (هانيبال) من الشخصيات التاريخية الغربية و (الحجاج) و (المتنبي) و (المغول) و (الترك) كشخصيات قومية، كما استخدم أسماء أبطال الملاحم الشعبية كـــ (عنترة) و (كليب) و (المهلهل).

كما تعامل بسعة مع الشخصيات الدينية، (يوسف) و (نوح) و (العذراء) و (الأشعري).

ويسمى الشاعر الجانب الثاني أو المرحلة التالية من التعامل مع الأسطورة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، مرحلة («أسطرة» الواقع. وهي على الرغم من أهميتها في التكوين الفني العام للقصيدة الجديدة، فإنها لم تأخذ حظها في الذوق الأدبي العام، كما أنها لا تملك بهاء الأسطورة القديمة، لأنها تأتي- أي عملية أسطرة الواقع- في سياق يبدو مألوفًا، بحيث لا يصبح لها عند القارئ- كما يقول الشاعر- (قوة الصدمة التي كانت للأسطورة القديمة[١٣]).

ويشير الشاعر إلى هذا الأسلوب من أسطرة الواقع باستخدام محمود درويش لكلمة (الأرض) التي أخذت معنى الأسطورة في مجمل شعره.

والحقيقة أن الشاعر قد قلل كثيرًا من هذا الجانب من استخدام الأسطورة، وهو ظاهرة منتشرة في شعره بالذات، كاستخدامه لألفاظ (كالجدار- الشجار) أو لاستخدامه العديد لصورة (القمر). و(الطفل)، وكلها كلمات- في أغلب شعره- ذات دلالات وظلال أسطورية أو شبه أسطورية.

بل لقد وفق الشاعر، لا في مجرد تجاوز المكرر المعاد في استخدام الأسطورة، بل في صنع نوع ما سماه بأسطرة الواقع. وإذا كنا نرغب في التفسير المعقول حقًا لما حققه أمل دنقل في قصيدته الرائعة «مقتل القمر»[*] من تصوير- كما يرى بعض الدارسين- [رمزي يضبب الحقائق التي تشير إليها العناصر الأسطورية، أقصد محتوى حكايات القمر وهي على بريد الشمس][١٤].

والواقع أن التفسير المعقول هنا- ليس هو التفسير الأسطوري، ولا الطقوسي ولا دلالية الحكاية الرمزية. بل يمكن هذا التفسير المعقول في الرجوع إلى طبيعة المنهج الفني الذي سماه الشاعر نفسه بأسطرة الواقع من خلال أسلوب (تداخل الأصوات) وهو

(*) للقمر دلاله رمزية على نور العلم والمعرفة فهو رمز ثرى بالمعاني المتصلة بالمثقفين وأصحاب الرأي فتغريب القمر بل واغتياله، تغريب للعقل والعدل والحرية.

الأسلوب الذي يحكم كما سبق أن رأينا مجمل جزئيات البناء الفني في القصيدة الجديدة عند أمل دنقل.

ويظهر هذا المنهج الفني واضحًا منذ مقدمة هذه القصيدة، حيث استهلها الشاعر بما تفتح به المآسي الإغريقية القديمة حيث نسمع صوت «الجوقة»:

[وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس

في كل المدينةْ:

«قُتِل القمر»

شهدوه مَصْلوبًا تدلى رأسه فوق الشجْر!

نَهَب اللصوصُ قلادَة الماسِ الثمينةْ

من صدره!

تركوه في الأعواد،

كالأسطورةِ السوداءِ في عينيْ ضرير](١٥)

ومن خلال هذه الحكاية الخرافية، التي «أسطر» بها الشاعر الواقع تبدا الثنائية الضدية بين شخصيتي (الراوي/ الممثل) وهو صوت الشاعر المعاصر وبين شخصية «الجوقة» الخفية وهي تمثل الضمير الجمعي (النقي) ضد جريمتين، أو شرين شبه وراثيين ومن الطبيعة الفيزيائية إلى الطبيعة البشرية، تسقط ظل (الشهادة) بين أعواد الشجر.

ولقد حقق هذا الأسلوب الفني للشاعر في هذه القصيدة انتصارًا حقيقيًا، لا على مستوى التجربة الفنية للشعر الجديد فحسب، بل على مستوى مجمل الثقافة العربية التي تعاني منذ قرون عقبة «الازدواجية» بين الطابعين الرسمي والشعبي. ولقد حاول أمل دنقل ضمن محاولات شتى من أبناء جيله من الشعراء المعاصرين الاقتراب من النبع الثرى للشعر عبر العصور وهو مشاعر الجماعة. وقد عبر الشاعر تعبيرًا صائبًا عندما

حلل (هوس) البعض بالبحث أو السعي المحموم خلف المذاهب الأدبية والوسائل الفنية المختلفة بأنه هروب من العودة للنبع الحقيقي لكل شعر صادق.

إن عدم ثقة الشاعر المعاصر في القدرة على مشاركة الناس في تغيير حياتهم نحو الأرفع والأنفع قد دفع البعض إلى استجلاب (وسائل فنية تمت في ظل حضارة مختلفة، ومحاولة فرضها على المجتمع الثقافي، ومن هنا تحول الشعر الحديث إلى شعر مثقفين، في حين أن وظيفة الشعر الأساسية هي ارتباطه بالناس، وقد كان انتصار الشعر الجديد منذ البداية راجعًا إلى ارتباطه بالناس، وتجاوبهم بالتالي معه، وتخليهم عن الشكل القديم[١٥].

وكما صورت الملاحم الشعبية العظيمة في الشرق والغرب روح الجماعة في سعيها المستمرة نحو المعرفة والحقيقة وسد منافذ الشك والقلق بين «اليقين» والتساؤل المستمر تجاه مواقف الحياة. يصنع الشاعر في قصيدته القصيرة هنا ما عبرت عنه روح الملاحم الشعبية القديمة في سعي الإنسان المستمر للاطمئنان واليقين عبر وجود قلق وشاكٍ.

ويمكننا أن نلمح في مفتتح القصيدة منذ مطلعها معالم هذه الروح اليقينية فيما حدث من شر أو إثم خرافي يضعنا على الفور أمام طبيعة الحدث الملحمي حيث الصاعقة الطبيعية- الحضارية معًا.

كما تساعد المكونات الجزئية في هذا المفتتح في اللغة والإيقاع والقافية في التأكيد اليقيني لهذا الجرم العظيم. فالنبأ الأليم يسرى بين جماعات الناس على (بريد) واضح كالشمس في بيانه وسرعته وتكاثره، ومما يثبت في إحساس القارئ هذا الطابع اليقيني للحدث ما نشعر به من صوت جماعي (صوت الجوقة) يتناغم مع صوت الراوي. وبالتالي يشعر المتلقي وكأنه أمام شاعر شعبي من شعراء الملاحم القديمة، ولكن الشاعر لا يهدف هنا إلى مجرد تصوير حدث خرافي، بل يهدف إلى شيء أعظم من ذلك بكثير تمامًا كما كان يرمي كتاب المآسي الكبار في الآداب اليونانية الكلاسيكية، فأسطورة «أوديب» ليست هي- في هيكلها الخرافي- الهدف، ولكن موقف الإنسان من «المعرفة»... البحث عن «اليقين»هو مغزى المغزى في كل المعالجة المسرحية وما يقال عن «أوديب» يقال عن

«بروميثيوس» سارق النار وهكذا. ويضعنا أمل دنقل- منذ أول قصائده الرائعة- أمام نقاش حاد حول هذا الأسلوب الفني في أسطرة الواقع من خلال تداخل الأصوات التي تبحث في أعمق مناطق الشعور الجماعي في بحثه الجبار والمستمر عما يؤكد الطمأنينة والأمن والسلام في حياتنا الداخلية المشوهة أو الممسوخة بفضل تراكمات حضارية ممتدة، كما يؤكد الشاعر منذ أيام (المغول) و (الترك). إلخ.

ولقد مكن هذا الأسلوب الفني الشاعر من أن يخضع المكونات الجزئية للقصيدة لهذه التقنية التي اتبعها، حيث تتسم اللغة بشيء ما من الجسارة في التراكيب والأوصاف، كما يصبغ الإيقاع بطابع جنائزي يوحي بالتأمل العميق، كما تساعد هذه القوافي الجامدة (المدينة/ الشيئية) (القمر/ الشجر) على المزيد من هذا الشعور بالصلابة المتصلة أو النابعة من جو يقيني جامد وقاطع وكأننا حقًا في جريمة قتل في إحدى الملاحم الشعبية القديمة.

ولكن ما أن يبدأ (الصوت المنفرد) الذي يقوم بدور شبيه بدور الممثل القديم، يلعب دوره، حتى يبدأ (الحوار) يحل محل السرد، كما يبدأ التساؤل والشك يحل محل اليقين في افتتاحية القصيدة، مثلما يأخذ الإيقاع في الانفراج والقافية في اللين أو المرونة:

[ويقول جاري

- «كان قديسًا، لماذا يقتلونه؟»

وتقول جارتنا الصبيةْ:

- «كان يعجبه غنائي في المساء

وكان يهديني قَواريرَ العطور

فبأي ذَنْبٍ يقتلونه؟

هل شاهدوه عند نافذتي- قبيل الفجر- يصغى للغناء!؟»

...

وتدلت الدّمْعاتُ مِنْ كُلِّ العيون

كأنها الأيتام- أطْفال القمر

وترحموا... وتفرقوا..

فَكَما يَمُوت الناسُ... مات!

وجلست، أسأله عن الأيدي التي غدرت به

لكنه لَمْ يسَتمْع لي.. كان مات!](١٦).

وعندما يضيف الشاعر في نهاية هذا المقطع قوله: «وجلست أسأله...» فإنه يبدأ- من جديد- في تقديم أبعاد أخرى أشد كثافة في تجسيد المأساة، حيث يرفد أسلوبه الشعري العام بوسيلة فنية جديدة (النجوى) لقد أضاف إلى (الحوار) الأول بين الجار والجارة الصبية بالإضافة- للسرد شبه الملحمي.

ويشكل الشاعر المقطع الثاني من هذه القصيدة بطريقة تجسد أمامنا الفاعلية البشرية المضادة تمامًا لموقف الراوي الممثل، والذي كان يبدو محايدًا في المقطع الأول.

وتتحرك اللوحات الفنية في هذا المقطع من القصيدة في أطرها العامة (الزمان/ المكان/ الذات الفاعلة)، وحيث يتم الخروج من باب المدينة إلى مشارف الريف نرى:

[دثْرتهُ بِعَباءته

وسَحْبَت جفينه على عينيه

حتى لا يرى من فارقوه!

وخرجت من بَابِ المدينة

للرّيف:

يا أْبنَاءَ قَرْيتنا أبوكم مات

قَدْ قتله أبناء المدينة

ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف

وتفَرقوا، تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة

يا إخوتي: هذا أبوكم مات!

-ماذا؟ لا أبونا لا يموت

بالأمس طول الليل كان هنا

يقص لنا حكايته الحزينة](١٧)!.

والحوار هنا حوار مختلف عنه في المقطع السابق، لقد كان حوارًا بين اثنين، ولكن الحوار في هذا المقطع بين الفرد و (جماعة) مغمورة من القرويين يناديهم الراوي بـــ (يا إخوتي) وذلك تمهيدًا للحوار الشامل الذي سيتخذه الشاعر أسلوبا شعريًا خاصا به، أي الحوار بين الصوت والجوقة المعبرة دائمًا عن الضمير الحي والعقل الثاقب للجماعة، وعادة ما يمتزج الصوتان بنسب قريبة من نسب التأليف الموسيقي الطويل النفس الذي يمزج بين الشتات في وحدة منسجمة كما نسمع من أصوات في هذا الجزء الأخير بالمقطع الثاني من القصيدة:

[قالوا: كَفاك، اصمتْ

فإنك لست تَدْري ما تقول

قلت: الحقيقةُ ما أقول

قالوا: انتظرْ

لم تبق إلا بضع ساعاتٍ

ويأتي!] (١٨).

ثم يأتي المقطع الأخير من هذه القصيدة، بعد هذه الأصوات المتداخلة والمنتظرة لعودة القمر حيًا، وعلى الرغم من قصر هذا المقطع فإنه من أكثر مقاطع القصيدة كثافة وحدة:

[وحَطّ المساء

وأطلّ من فوق القمر

متألقُ البسَماتِ، ماسُّي النظر

-يا إخوتي هذا أبوكم ما يزال حيًا هنا

فمن هو ذلك الملقى على أرض المدينة؟

قالوا: غريبُ

ظَنهّ الناسُ القمر

قتلوه، ثم بكوا عليه

ورددوا «قُتِلَ القمر»

لكن أبونا لا يموت

أبدًا أبونا لا يموت!](١٩)

وهذه النهاية الدرامية ما زالت تطرح علينا الكثير من التساؤلات ومفتتح هذا المقطع الأخير (حط المساء وأطل...) يوحي بدلالة رمزية كلية لمسعى الشاعر في القصيدة، حيث نهاية رحلة البحث عن (يقين) ما، فالقصيدة ـ إذن ـ تجسيد لرحلة الإنسان (المعرفية/ الأخلاقية) في فلك ملبد بغيوم وضباب الحياة ذاتها، هذا الغموض الذي يصيب أوصال الشاعر – وأوصالنا أيضًا- برعشة عنيفة، ولكنه يظل كالشاعر الناضج في الأزمنة الغابرة، يتوصل من خلال الشعر ذاته إلى نوع ما من الطمأنينة والسلام الداخلي مع النفس هذا (اليقين) الذي يتجلى في أغلب المكونات التشكيلية والإيقاعية وفي القافية التي تلين وتتفرج إلى حد ما. ويظل الشاعر ضمن مملكته الروحية الرحبة يواصل البحث، وذلك عندما نراه يلقي أمامنا بإثم جديد في شخص هذا «الغريب المقتول» وذلك كحافز جديد لطرح مجموعة أخرى من «المحاورات» بين الوجودين أو الوجدانين: اليقيني والاحتمالي. وهكذا يوفق الشاعر الكبير أمل دنقل- منذ بداية مراحل نضجه الأدبي- في التشكيل الفني للقصيدة العربية المعاصرة بمصر من خلال أسلوب «تداخل الأصوات»، والذي سوف نتعرف على أبعاده النظرية النقدية وعلى طريقة تطبيقه في الأعمال الشعرية الأخرى لأمل دنقل - ذلك الجواد العربي الأصيل الذي فقدناه مبكرًا.

المراجع والهوامش

(١) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي المطبعة القديمة، القاهرة ١٩٨٣ ص٢٤٢.

(٢) أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان حجازي. دارة العودة، بيروت ١٩٧٣ ص٢٨١/ ٢٨٤.

(٣) محمود تيمور: فن القصص: دراسات في القصة والمسرح. مطبعة الآداب القاهرة، د. ت. ص٢٦.

(٤) حجازي: مرجع سابق ص٢٨٤.

حذفت هذه الجملة الشعرية: «تلك هي المأساة في رحلتي الأخيرة» في الطبعة الأخيرة للأعمال الكاملة لحجازي الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب» عام ٢٠١٤.

(٥) أمل دنقل: م. سابق. ص٤٠.

(٦) نفسه ص١٢.

(٧) نفسه ص٢١.

(٨) نفسه. ص٨٥.

(٩) راجع ديوانه ص١٤٧/ ٣٢٢.

(١٠) نفسه ص١٩٥/ ٢٠٠.

(١١) مجلة (فصول) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة العدد الرابع يوليو ١٩٨١ ص٢٠٠ عدد خاص (قضايا الشعر العربي المعاصر).

(١٢) «والمرآة أوسع مجالًا من القناع، لأنها تصلح أن ترفع للماضي، كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص، وبينما لا يصلح القناع إلا للماضي، ولاستحضار شخصيات أصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجية». د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر. عالم المعرفة، االكويت ١٩٧٨ ص١٦٠.

(١٢م) أمل دنقل: فصول. م. سابق ص٢٠٠.

(١٣) راجع د. أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر الحديث ص٩٨ من مجلة فصول م. س.

(١٤) أمل دنقل: الأعمال الكاملة مرجع سابق ص٢٧/ ٢٨.

(١٥) أمل دنقل: مجلة فصول م. سابق ص٢٠٥.

(١٦) أمل دنقل: الأعمال الكاملة د. سابعة ص٢٨.

(١٧) نفسه ص٢٨/ ٢٩.

(١٨) نفسه ص٢٩.

(١٩) أمل دنقل: الأعمال الكاملة م. سابق ص٣٠.

الفصل الثامن

الاغتراب والتجريب الفني في الشعر الجديد
عند نازك الملائكة

(١)

حملت نازك الملائكة «١٩٣٢– ٢٠٠٧» عبء الريادة لحركة الشعر العربي المعاصر: إبداعًا ونقدًا، وامتزج حسها الشعري العميق وفكرها النقدي الأصيل، عبر حوار صادق بين تراثها القومي وموهبتها الفردية، وبين ماضيها الثقافي؛ الرسمي والشعبي وحاضر الأدب الإنساني وذلك منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى قبيل أن يلفظ القرن العشرين أنفاسه الأخيرة بزمن قليل.

لقد شقت الشاعرة الناقدة المبدعة نازك الملائكة طريقًا وعرًا في مسالك حياتها الأدبية كما تشق الأنهار القوية والعنيدة مجرى تدفقها نحو مصبها النهائي لتأسيس حركة شعرية عربية جديدة؛ شكلًا ومضمونًا وأسلوبًا حيث استطاعت بجدارة الخروج من شرنقة الذات الرومانسية، وصومعة النفس الحزينة عبر أسئلة كونية شتى، أسئلة جوهرية– أو كما يعبر أصحاب النقد الجديد– أنطولوجية[١] وهو تيار من النقد تأثرت به الشاعرة تأثرًا واضحًا كما تعبر في مذكراتها الخاصة عندما أتاحت لها بعض الظروف

السفر إلى أمريكا لتدرس هناك النقد الأدبي الجديد على أساطين النقد الأدبي من أمثال ديتشرد بالأكمور، وألن داونر، وآلن تيت، ودونالد ستاوفر، وديلمور شوارتز وكلهم أساتذة لهم مؤلفات معروفة في النقد الأدبي، كما عرفوا بأبحاثهم في مجلات الجامعات الأمريكية، وسائر الصحف الأدبية[٢].

ولقد عبرت الشاعرة عن بعض من معالم هذه الرحلة الفكرية- الشعرية الباحثة فيها عن جوهر ديمومة الذات في قصيدة مبكرة تحمل عنوان «أنا» ١٩٤٨.

[الليلُ يسألُ من أنا

أنا سُّرة القلقُ العميق الأسود

أنا صمته المتمِّردُ

قنعّتُ كنهي بالسكونْ

ولففتُ قلبي بالظنونْ

وبقيتُ ساهمةً هنا

أرنو وتسألني القرونْ

أنا من أكون؟][٣]

وعلى هذا النحو تتوالى الأسئلة الإنسانية الجوهرية للبحث الدءوب عن طبيعة «الأنا» من خلال أسئلة للطبيعة متمثلة في كل من «الربح» و «الزمن» و «الذات» التي تخضعها الشاعرة لأن تسأل نفسها بنفسها في حيرة شديدة تحيطها حجب من الالتباس والغموض حيث تنتهي القصيدة بفقرتها الرابعة من قول الشاعرة:

[والذاتُ تسألُ من أنا

أنا مثلها حيرى أحدّقُ في ظلام

لا شيَء يمنحُني السلام

أبقى أسائلُ والجوابْ

سيظَلِ يحجُبُه سراب

وأظل أحسُبهُ دنا

فإذا وصلتُ إليه ذاب

وخبا وغابْ](٤)

وهكذا تتجلى ذاتية الشاعرة العربية المعاصرة في إطار من البنى الشعرية الموضوعية بعد ما خرجت هذه الذاتية وتجلت في شعرنا العربي المعاصر بعد جهاد عنيف، بدأه شعراء حركة الإحياء الذين استردوا على استحياء عنصر الذاتية بمعنى أن يكون للشاعر على حد تعبير الدكتور «القط». «كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية»(٥).

كما لم تظهر هذه الأنا في حركة الشعر الرومانسي في الأدب العربي الحديث عند شعراء مدارسه المختلفة: المهجر، الديوان- أبولو، إلا وسط غابات من الأوهام الضائعة وكما كان يعبر الشاعر على محمود طه في قصيدة الجندول خاصة، ولكن ظهور الذات في حركة الشعر الجديد ابتداءً من نازك الملائكة فقد تقلصت نزعتها الفردية المنعزلة وظلت على اندماجها الواعي بالعالم الخارجي، كما أصبح العالم الخارجي ملتصقًا بوعي الذات الفردية ومتجاوبًا معها تجاوبًا حيًا، فالليل في مطلع قصيدة «أنا» لنازك هو الذي يطرح سؤال الذات لا العكس، وتتحول الأنا إلى سر من أسرار هذا الوجود الليلي، العدمي القلق، الذي يمر دومًا عبر صيرورة الزمن إلى أن يتراكم في صورة الدهر.

[والدهر يسأل من أنا

أنا مثلهُ جبّارةٌ أطوي عَصورْ

وأعودُ أمنحُها النشورْ

أنا أخلقُ الماضي البعيدْ

من فتنة الأمل الرغيدْ

وأعودُ أدفَنَه أنا

لأصوغَ لي أمسًا جديدّ غدُهُ جليد](٦).

إن دورة الزمن الثقافية في هذا الشعر بنية وأسلوبًا يذكر القارئ لا بالمبنى الشعري وطبيعة الموضوعية اللاشخصية فحسب، بل تذكرنا أيضًا بنظرة الشعر الجديد كما مارسه كبار شعراء أوروبا وأمريكا ولاسيما الشاعر الإنجليزي الأمريكي الأصل ت. س. إليوت الذي يعكس شعره إحساسًا دائريًا بالزمن، كما نقرأ في قصيدته الطويلة «أربع رباعيات». [الحاضر والماضي ربما كان حاضرًا في المستقبل وربما كان المستقبل طي الماضي. لو قد كان الزمان كله حاضرًا أبديًا لما أمكن اقتدار كل الزمان][٧]...

ويمضي البناء الفني للقصيدة الجديدة كما أسستها الشاعرة الرائدة نازك الملائكة في شعرنا العربي في نوع من التماسك الفني لهيكلها العام مستفيدة مما درسته من معاني النقد والشعر الأدبي الحديث لكي تبدع نصًا شعريًا متلاحمًا في البناء والنسيج يعتمد على علامات فنية جديدة كالمفارقة (Paradox) والتيمة والتنويع والنغمة[٨]، المعبرة الموحية بجو القصيدة وهي قصيدة جديدة تتخذ من مجمع الفنون لاسيما الموسيقى والدراما والسرديات وعاء لها لكي تخرج من صومعة الشعر الرومانسي خروجًا نهائيًا.

ومن الملاحظ أن صورة الأنا هنا ذات ملامح أنثروبولوجية- اجتماعية كلية، الأمر الذي يجعل الشعر الجديد يتخذ طابع اللغة البدائية الأولية سواء أكان ذلك في صوره ومجازاته وإيقاعاته، ولغة السخرية وهو أمر قد ارتبط عند النقاد الجدد بطبيعة الشعر الأنطولوجية (الوجودية)[٩]، وكل ذلك حقق للشاعرة العربية قفزة نوعية في الإبداع العربي حيث تحول الشعر العربي المعاصر إلى مسرح ومرايا في أعمق أعماق النفس والعقل للإنسان المعاصر.

(٢)

تعد قصيدة الكوليرا «١٩٤٧» البداية الحقيقية لتجربة الشعر العربي المعاصر ويدور موضوعها الشعري حول تجربة شعرية تعبر عن معاناة الجماعة «النحن» لا «الأنا» كما كان الأمر في القصيدة السابقة وهي تجربة اجتماعية حقيقية؛ حيث أصيب بهذا الوباء في العام نفسه «١٩٤٧» بعض أبناء وادي النيل بمصر. والقصيدة طويلة يغلب عليها الطابع الدرامي المشخص للفاجعة الجماعية، ومن هنا تحدد الشاعرة أزمنة وأمكنة الحادثة والصراع الدرامي وتكون الكارثة الاجتماعية مولدة للإبداع الأدبي. تقول الشاعرة في مفتتح قصيدتها:

[سَكَن الليلُ

أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأناتْ

في عُمْق الظلمةِ، تحتَ الصمتِ، على الأمواتْ.

صَرخاتٌ تعلو، تضطربُ

حزنٌ يتدفقُ، يلتهبُ

يتعثّر فيه صَدَى الآهاتْ

في كل فؤاد غليانُ

في الكوخِ الساكنِ أحزانُ

في كلِ مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ

في كلِّ مكان يبكي صوتْ

هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ

الموتُ، الموتُ، الموتْ

يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعَل الموتْ](10).

وتلف القصيدة كلها صور الموت والحزن بخيوط شتى في نغمات حزينة مصدرها التعاطف الوجداني العميق مع الحدث الإنساني والقومي.

(٣)

ويمثل محور الأسى والحزن بعدًا جوهريًا من أبعاد حركة الشعر العربي المعاصر عامة وشعر نازك وعبد الصبور خاصة وهذا ما سبق أن لاحظه بعض النقاد العرب المعاصرين[١١] الذي يعود منبعه إلى مجموعة من العوامل المختلفة كالشعور المأساوي للغربة والاغتراب لدى شعراء الموجة الجديدة لشعرنا العربي وهم في أغلبهم من النازحين من القرى إلى المدن الرئيسية في أقطارهم العربية الأمر الذي نتج عنه شعور مأساوي حاد بالاغتراب والتغريب مما ساعد على تبنيهم الصيغ الدرامية والسردية لأشعارهم الجديدة. فظاهرة الحزن لا تنفصل عن ظاهرة الاغتراب في المدينة وعن غيرها من الظواهر الفنية والمعنوية الأخرى وظاهرة الالتزام بالثورة والتمرد على الأوضاع الاجتماعية الفجة التي كانت سائدة في المجتمع العربي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. فلا غرو أن تحمل الأعمال الأولى لحجازي عنوان «مدينة بلا قلب» مثلما ظهر الديوان الأول لصلاح عبد الصبور تحت عنوان «الناس في بلادي» كما حملت الدواوين الأولى لنازك الملائكة (عاشقة الليل، وشظايا ورماد) مظاهر الغربة الاجتماعية والروحية ومشاعر الحزن والأسى، وربما وصل الأمر إلى أن تتخذ الشاعرة الناقدة «نازك الملائكة» من الشعر معادلًا موضوعيًا لأحزانها ولغربتها.. فهي توثق العلاقة بين الشعر والحزن في مقدمة قصيدتها «ثلاث مراث لأمي» بقولها:

[قد يكون الشعر بالنسبة إلي الإنسان السعيد ترفًا ذهنيًا محضًا، غير أنه بالنسبة إلي المحزون وسيلة حياة، وقد كانت القصائد الثلاث التالية محاولة للتعزي لجأت إليها على أثر وفاة أمي في ظروف محزنة عانيت منها معاناة خاصة، ولم أجد لألمي منفذًا آخر غير أن أحبه وأغني له][١٢]. وتشخص الشاعرة في قصيدتها «أغنية للحزن» (١٩٥٨) صورة فنية تتخذ ملمح البراءة في شخص «الغلام الخجول».

[أفْسَحوا الدّربَ له، للقادمِ الصافي الشعور

للغلامِ المُرْهَف السابح في بحر أريجِ،

ذي الجبين الأبيض السارق أسرارَ الثلوجِ

إنه جاء إلينا عابرًا خِصْبَ المرورِ

إنه أهدأ من ماء الغديرِ فاحذروا أن تجرحوه بالضجيجِ](١٣).

وعلى الرغم من احتفاظها بالقالب الشعري للشعر الرومانسي فإن صدق العواطف جعل هذه الأبيات تموج بطاقة شعرية ضخمة في الوقت الذي يظل فيه الحزن في صورته التأملية شبه الموضوعية؛ حيث تضع الشاعرة مسافة جمالية بين موضوعها الشعري وبين مشاعرها الخاصة على نحو ما نرى في المقطع الآتي:

[إنّه ذاك الغلامَ الدائمُ الحزنْ الخجولُ

ساكنُ الأمسيةِ الغَرْقي بأحزانٍ خفيّه

والزوايا الغيهبيات السكونِ الشَفَقيه

أبدًا يجرحه النوح ويضنيه العوبلُ

فليكن من صمتنا ظل ظليل يتلقاه وأحضان خفيه](١٤)

ويتحرر فن المراثي هنا من طابعه الشخصي الفردي وتسمو به الشاعرة إلى آفاق إنسانية عامة، فهي لم تشر من قريب أو بعيد بأنها ترثي شخصًا ما، ولكنها تبدو أمامنا وهي تحملق في الموت وكأنه منبع كل المآسي والآلام، وهي آلام تأخذها الشاعرة في خشوع إلى أعمق أعماقها وكأن الموت نفسه هو موضوع المأساة. فالشخص المرثي وكأنه يمثل النوع البشري وعلى المرء أن يتقبل هذا الضيف المرعب بنوع من الرضا الصامت على نحو ما تصوره بقولها في هذا المقطع من الشعر الموزون المقفي المتصل الشطرين (المدور).

[إنـه خيطنـا الأخـير إلى الـسُرو ة وفيـه مـن أمسـنا ألـف شيء
لم يـزل هامسًـا لنـا: «إنهـا مـا تت» على مسمع الشذَى والضوءِ
إن فـيــه مـــن وجــهــهـا وأمــانــيــهـا وأشـــواقــهـــا بـقـيـة دفءِ
وهـو إحساسُـها يعـود إلينـا مُرعِشًـا من كياننـا كلَّ جزء][١٥]

وعلى الرغم من القالب الرومانسي للوزن والإيقاع فإن النغمة هنا لم تعد نفسها نغمة الحزن الفردي كما كان الأمر في الشعر الرومانسي عند جماعتي المهجر وأبولو، الذي تبنى فيه بعض الشعراء ظاهرة الهمس كما لاحظ محمد مندور في كتابه «الميزان الجديد» من قبل. إلا أن نغمة الهمس عند نازك الملائكة تميل إلى التعبير الصامت عن الحزن المكبوت أو قل إن الشعر الجديد احتضن ظاهرة الصمت المعبر عن الأعماق كمرحلة تالية من مراحل تخلص الشعر العربي الحديث من نزعته الخطابية التي كانت سائدة عليه فيما قبل عصرنا، والذي أضفى على هذا الإيقاع الجمال والجلال معًا ليس مجرد الوزن وإن كان للوزن دخل فيه، لكنه التشكيل اللغوي أو الطريقة الخاصة للشاعرة في استخدام معجمها الشعري الذي يضفي على هذا الإيقاع ويغلفه- كما لاحظ عبد القادر القط من قبل: بهدوء حزين عميق[١٦]، وكما تتلاءم دقة الشاعرة باستخدام كلماتها مع رقة مشاعرها الإنسانية الدقيقة، الأمر الذي جعل من هذه المراثي «درة من درر الشعر العربي»[١٧].

(٤)

تمثل قصيدة نازك االملائكة «يحكى أن حفارين» (١٩٤٩)، نموذجًا جيدًا على ما يمثل القيمة الحقيقية لشعر نازك الملائكة في قدرتها على أن «تستنبط مآسي الآحرين»[١٨]، وعنوان القصيدة يوحي بطبيعتها السردية كما أن بنيتها قائمة على الحوار بين الأنا والآخر عبر إطاري الزمان والمكان ليفترض رد فعل درامي ما يثير الشفقة والخوف كما هو الأمر في كل المآسي العظيمة.

إنه حدث الموت وحفر القبور وهو مشهد يستحضر في الذهن بعضًا من مأساة «هاملت» لشكسبير الأمر الذي يجعل الحزن هنا- كما لاحظ عز الدين إسماعيل من قبل في كتابه الشعر العربي المعاصر- «يسمو إلى مرتبة المآسي العظيمة»[١٩]، وتبدأ الحكاية الشعرية بمشهد حول وقع خطوات الزمن وهو يجر معه خطوات الحياة:

[الزمانُ يسيرْ بدقائقه المبطئاتِ الثقالْ

ساحبًا خلفه عربات الليال

مُثْقلاتٍ بأسرارها الداكناتْ

الزمانُ يسير، يجُرّ الحياةْ

وهنالكَ، فوقَ بساط الرِّمالْ

حيث خلفتِ العرباتْ

أثرًا من خُطي العجلاتْ

لم نَزلْ نحن، في كل كف قدومْ،

لم نزلْ نحفز الأرضَ في وحشةٍ ووجومْ

نحن نبكي هنا

والزمانُ يسير

نحفُر الأرضَ، نبحثُ عما أضعنا هنا

والزمانُ يسيرْ][20]

والمشهد الشعري هنا مشهد جماعي يحيط بمجمل التجربة الإنسانية التي تحاول الشاعرة المبدعة استنباطها، ولكنها تجربة سرعان ما تنفك فيها وحدة الضمير الجمعي وتنقسم على نفسها عبر ثنائية الأنا والآخر، ثم تعود مرة أخرى بالالتحام في وحدة معنوية واحدة.

ويظهر أمامنا المشهد الشعري في صورة صاحبين اثنين، إذ هما في التراب ميتان، وتتكاثر المفارقات من صيرورة الزمان حيث نرى الرجل الحي الميت وهو يطوي الليالي المرعبة، وتنتهي القصيدة عبر مجموعة من المفارقات إلى أن نصل إلى المفارقة الكبرى التي تتمثل في أن العمل من أجل الحياة لا يمكن أن يستتبعه الموت، فالموت ـ إذن ـ كما يبدو لهذين الحفارين اللذين كانا يرتزقان من حرفة حفر القبور وهذه هي المفارقة الحقيقية على حد تعبير عز الدين إسماعيل «المفارقة الكبرى التي يقوم عليها الوجود، ولو لم تكن مفارقة، وكان الموت نتيجة طبيعية للحياة، لما نسي الحفاران أن يحفرا لنفسيهما قبرًا وحفر قبور الموتى مهنتهما، ومصدر الحزن هنا نابع من فقدان العلاقة المنطقية، أعني العلاقة السببية بين ظواهر الوجود... وفي هذا الموقف يتجسم لنا نوع من مواجهة الذات للوجود والتمرد عليه[21].

لقد حاولت الشاعرة محاولة نقدية في تحليل ظاهرة الولع في تصوير تجربة الموت لدى أغلب شعراء الرومانسية العربية وغير العربية، وذلك في كتابها النقدي الرائد: قضايا الشعر المعاصر (١٩٦٢)، ووجدت معالم هذه التجربة الفنية للموت واضحة عند شاعرين كبيرين من شعراء الرومانسية العربية وهما: الشابي الذي تغنى ذات يوم في أسى مرير بقوله:

[جَفّ سحر َالحياةِ يا قلبي الباكي

فهيا نُجَربُ الموتَ هيا]

وثانيهما الهمشري ذلك الشاعر الموهوب الذي كان موته المبكر على حد تغير نازك «خسارة شعرية كبيرة للأدب العربي الحديث»[٢٢].

وتربط الشاعرة الناقدة في تفسيرها الأدبي لولع شعراء الرومانسية لتصوير تجربة الموت بين ثلاثة موضوعات تتجلى في حياة الشعراء الحقيقيين وهي: «الانفعال» و «الشعر» و «الموت».

«فالشاعر» يحب الانفعال' لأنه يؤدي إلى الشعر، على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت، لأن الأول طريق محتم إلى الثاني، ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر، حتى تصبح الألفاظ الثلاثة، في معنى واحد، أنها مرحلة يندمج فيها الطريق بالغاية التي تنتهي إليها في وحدة مثبتة لا انفصام لها[٢٣].

وترجع نازك الملائكة كناقدة حداثية هذا التأويل لدائرة «الانفعال- الشعر- الموت» إلى أبي الحداثة الأوروبية وما بعدها «نيتشه»، وذلك لأن: منطق العبقرية إجمالًا ينسجم مع ما سماه «نيتشه» بالرغبة في الفناء للتفوق على الذات، وهي رغبة غير واعية لابد للشاعر الانفعالي منها، فهو بطبعه مسرف، وإن أدى الإسراف إلى موته، لا بل إنه يسرف لكي يموت، وهو يمنح الأشياء كلها قيمًا جمالية، أعلى من القيم التي يمنحها إياها الفرد العادي ويؤدي هذا المنح إلى الموت[٢٤].

(٥)

لقد كانت الممارسة النقدية للشاعرة المبدعة محاولة جادة وأصيلة لتجاوز النقد التقليدي القائم على الدراسة الخارجية للنص الأدبي، في عنايته بأثر الظروف الاجتماعية والسياسية على نص القصيدة، أو النقد المهتم بدراسة نفسية الشاعر قبل دراسة الشعر ذاته وهي اهتمامات غلبت على نقد الرواد من أمثال: طه حسين وعباس العقاد وأتباعهما، ولكن ليس بالمعنى السطحي الذي قد يتراءى لبعض الدارسين فيما يسمى بنظرية «المرآة» وواجب علينا أن نفرق هنا في رمزية المرآة في نقدنا العربي المعاصر بين الانعكاس والسياسة وبين نظرية المرآة كانعكاس الذات والهوية.. وهما نظريتان متباينتان على نحو ما هو معروف بالنقد القائم على مدرسة التحليل النفسي عند «لاكان» والتحليل الفلسفي للنص الأدبي في كثير من الدراسات الأدبية المعاصرة، ولقد كانت نازك الملائكة خطوة مهمة لنقل النقد العربي المعاصر إلى دائرة النقد النصي.

وقد استفادت في ذلك بالطبع من دراساتها «للنقد الجديد» بأمريكا على نحو ما سبق أن أوضحناه، وهي تصر على أهمية هذا النقد النصي بقولها: «إن المهمة الأدبية للناقد تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية، في دراسة موضوعية خالصة، يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العام، ويقف عند أداء التعبير فيدرس مدى اتساقها مع جو القصيدة والعاطفة التي تسيطر عليها، ويدرس الوزن واللمسات الموسيقية وأثر القوافي، ويتحدث عن الموضوع وأسلوب الشاعر في تناوله، ويعين الأساس الذي ترتكز إليه الفكرة العامة، وقد يخرج إلى المقارنة بين قصيدة وقصيدة وشاعر وشاعر»[٢٥].

ومن الواضح هنا أن هذه النظرة النقدية تمثل حدًا فارقًا بين معالم النقد الرومانسي والنقد الجديد وبين معالم التجربة الشعرية في كلا النوعين من الشعر الذاتي الرومانسي

والشعر التجريبي الموضوعي الجديد. وعلى الرغم من كل الجوانب الإيجابية في هذه النقلة النقدية العربية المعاصرة فإنها لا تخلو من مزالق النقد الشكلاني الذي يحاول أن يقنن الإبداع الشعري سواء أكان ذلك في إطار التشكيل الموسيقي له أم في إطار تشكيل صوره ومجازلته واستعاراته، وهو أمر قد تجاوزته فيها بعد الحركة النقدية والشعرية العربية المعاصرة، وذلك لأن درامية الشعر الجديد، وطابعه الموضوعي الفني، قد جعل الشاعرة نفسها تغير من كثير من أحكامها حول صلة الوزن بالمعنى وبالمجاز معًا وذلك عندما تعرضت لدراسة النص الشعري في مسرحية كليوباترا لأحمد شوقي؛ حيث يتطلب البناء الدرامي التنوع في الإيقاع النفسي عبر الوزن واللغة والمجاز والحبكة في آن معًا.

ولنازك الملائكة بعض الدراسات الأدبية المهمة كدراستها عن التجديد في شعر إيليا أبو ماضي الذي كان عندها من أوائل المجددين بالقصيدة العربية الحديثة؛ لأنه «كان منذ البداية يميز بين موضوع القصيدة وهيكلها، وهذا ما لم نجده في شعر معاصريه الكبار كشوقي وزملائه»(٢٦).

وإذا كان التجديد في الشكل والمضمون عند أبي ماضي متمثلًا في شعر ديوانه «الجداول»(٢٧) ولكنه شاعر يتراجع عن تجديده في ديوانه الآخر «الخمائل».

والدرس النقدي الذي يمكننا استخلاصه في دراستها لقلق التجديد عند أبي ماضي هو تفرقتها بين نوعين من الشعر كان من المحتم عليها أن تفرق بينهما وهما شعر المعنى أو الحكمة وشعر التجربة، وهو فارق يميز ما بين الشعر التقليدي وشعر الحداثة، فالشعر ليس معنى ولكنه تجربة، ونقدنا القديم منذ ابن قتيبة كان ينظر إلي الشعر من خلال المزاوجة بين جدلية المعنى واللفظ، والشعر في حقيقته ليس لفظًا وليس مجرد معنى، لكنها تجربة مصاغة في جنس من التصوير عبر تبصر في تجربة إنسانية عميقة ولم يلتفت لهذا الفارق الدقيق من شعر المعنى وشعر التجربة في فترة مبكرة في نقدنا العربي المعاصر سوى ناقدين كبيرين هما: عز الدين إسماعيل في كتابه «الأسس الجمالية في النقد العربي» ١٩٥٥، وإحسان عباس في كتابه القيم فن الشعر(١٩٥٥) ، وتعد نازك الملائكة هي الناقدة الثالثة التي تؤكد هذا الفارق الدقيق في قولها: «إن هناك تعارضًا فلسفيًا أصيلًا

بينها «الحكمة» وبين الشعر، على اعتبار أن الشعر لا يتناول المعدل ولا الوسط الفلسفي، ولا نقطة النهائية في التجربة، وإنما شأنه أن يتناول الحالات الفردية في مستواها العاطفي وهو يصور التجربة خلال وقوعها تاركًا التلخيص والاستنتاج للفلسفة في صدد حياة تعاش ويصورها الشاعر بحدتها ولذعها خلال وقوعها، والشعر على هذا هو الرحلة السابقة للحكمة، أو أنه حكمة في طور التكون، ومغزى لم يتخذ بعد»[٢٨].

وفي هذا المجال تبين الشاعرة الناقدة طبيعة المرحلة الانتقالية من الشعر الرومانسي إلى الشعر الجديد من زاوية: أن الشاعر الجديد لا يقف عند حد التعبير عن وجدانه الشخصي، بل إنه يقدم وجهة نظر جديدة من خلال أخذه في الاعتبار الظروف التاريخية والحضارية للعصر أو على حد قولها: «إن الشاعر المجدد هو الذي يقدم في شعره وجهة نظر جديدة، تحدد علاقات لم تؤلف سابقًا بين القصيدة والشاعر من جهة والقصيدة والعصر كله من جهة أخرى»[٢٩].

فليست الجدة في الموضوع الشعري، لكن في طريقة تناوله الجديدة التي تنسجم وروح العصر، لأن التجديد الشعري يفترض بالإضافة إلى الموهبة الفردية «ظروفًا تأريخية تجعل عصرًا ما يتحول من مرحلة إلى مرحلة وفي مثل هذا الظرف الزمني ينبعث الشاعر المجدد»[٣٠].

ونراها في لمحة ذكية تعيد تقييم حركات التجديد في شعرنا المعاصر من وجهة نظرها من الكلاسيكية الجديدة عند شوقي إلى الرومانسية عند إيليا أبو ماضي في ديوانه «الجداول» خاصة أوكما نرى في هذا التقويم الرائع والمؤثر والموحي فإذا كان على حد قولها: «شوقي هو خالق الغنائية المبدعة في شعرنا المعاصر فإن إيليا ـ بحق ـ خالق الاتجاه الحديث كله»[٣١].

(٦)

في كتابها «الصومعة والشرفة الحمراء» «١٩٥٦»، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه عمل علمي منهجي رصين انتشلت فيه الشاعرة الناقدة شاعرية علي محمود طه من براثن تصورات سطحية عن شاعرية الشاعر التي اتهمها البعض من نقادنا المعاصرين بأنها شاعرية «أبعد ما تكون عن الروحانين»(٣٢)، وعندها أن الجانب الروحاني المثالي في شعره هو الأجمل والأكمل والأشد عمقًا وخصوبة في مجمل شعره، ولكن الشاعر كما ترى ما أن يصل إلى أوروبا ويغرق في الجنس والجسد حتى أصبح شعره في مستوى قصيدتيه «الجندول» و «ليالي كليوباترا» وهماعندها «قصيدتان سطحيتان لا إغواء لهما ولا صورة فنية فيهما، ولا عاطفة حارة»(٣٣)، وبذلك تكون نازك الملائكة في إعادة تقويمها النقدي لشعر علي محمود طه قد زحزحت أحكامًا نقدية كانت تبدو راسخة فإذا بها تهوى بضربة واحدة من مطرقة النقد الجديد كاشفة في الآن نفسه عن طبيعة السوق الأدبي الذي تتناول فيه الأحكام النقدية كما تتداول الأوراق المالية في البورصة وذلك عندما تفصل هذه الأحكام النقدية بطريقة مسبقة.

تحاول الشاعرة الناقدة أن تستخلص من شعر الشاعر الرومانسي بعضًا من جوانب نظرية شعرية عنده تحدد فيها طبيعة الشعر وغاياته وبيان علاقة الشعرية عنده بكل من الحزن كعاطفة وجدانية والأخلاق كسلوك عملي في الحياة اليومية، فشاعرية الشاعر في شخص علي محمود طه ملازمة في صورتها الصافية للحزن والكآبة والشحوب، وهذا معنى متكرر عنده نجده واضحًا في كثير من شعره كقوله:

[لا تفزعي يا أرض لا تقرفي

منْ شبحٍ تحتَ الدّجي عابر

ما هو إلا آدمّي شَقّي

سموه بين الناسِ بالشاعر][٣٤]

وترجع الناقدة هذه العاطفة الحزينة للشاعر علي محمود طه إلى طبيعة نزعة المثالية وعقله الذي كان يتطلع دائمًا إلى ما هو أعلى وأسمى وأطهر وأصفى؛ أي نحو المثل العليا التي تعترض الصراع بين كل من القلب والفعل والروح الجسد. هذا بالإضافة إلى أن طبيعة الشعر الرومانسية في الآداب العالمية كلها منذ القرن التاسع عشر؛ حيث كان الشعر فيها ملازمًا للحزن والكآبة وكان الشاعر المصري معجبًا بقصيدة «إلي قبرة» للشاعر الإنجليزي «شيللي» وفيها بيت مشهور ترجمه علي محمود طه كما يلي:

«وإن أشهى الأغاني في مسامعنا

ما سال وهو حزين اللحن مكتئب»

وتعود الناقدة إلى الأصل الإنجليزي وتترجمه على النحو التالي: «أعذب أغانينا هي تلك التي تصف كآبة أفكارنا»[٣٥] وفيه تمجيد للشعر الحزين.

ثم تقدم الناقدة بعض النماذج الشعرية مع تحليلها تحليلاً نقديًا وافيًا وخاصة في دراستها للقصيدة الشعرية الطويلة«الله والشاعر» كما تقوم بدراسة شعره المسرحي في كل من قصيدتيه «أغنية الرياح الأربع» و «أرواح وأشباح» التي كانت أيضًا موضع إعجاب عبقرية شعرية أخرى في شعرنا المعاصر وأعني بها عبقرية «بدر شاكر السياب» وتطبق الناقدة في دراستها للقصيدة الطويلة منهجًا نقديًا صارمًا يقوم على دراسة كل من المبني العام وعلى أساس بعض المصطلحات النقدية التي سادت حركة النقد الجديد كبيان «النبرة» و «الجو»، ثم تقسم القصيدة إلى ستة أقسام تختلف في حجمها وتياراتها وأجوائها وتلاحظ أن ضمير المتكلم في بعض مقاطع المطولة الشعرية «لا يعني الشاعر وحسب وإنما يتسع حتى شمل البشرية كلها، فكأن الشاعر يمثل الإنسانية»[٣٦]، كما

تجد في بعض مقاطع تلك القصيدة نبرات صوفية عامة ونبرات «خيامية» خاصة نسبة إلى عمر الخيام كما تصور القصيدة بعضًا من قلق الشاعر تجاه مشكلة الموت التي كان يحسها علي محمود طه بعمق فلا يجد مهربًا من العذاب إلا الهروب إلى ملذات الحس يتلمس فيها النسيان، وتفتش الشاعرة بحسها النقدي المعرف عن الوحدة العضوية في هذه القصيدة الطويلة والخيوط التي تربط بدايتها بخاتمتها، حيث اختتم الشعر مطولته بالعودة إلى مخاطبة الأرض التي بدأت بها القصيدة الأمر الذي يوحدها ويكمل هيكلها وكأن قيمة الأرض هي الموضوع الواسع والعريض للقصيدة ويظل مغزاها عندها كأنها قصيدة وبحث في آن واحد معًا، فالشاعر فيها على حد قولها قدم لنا «بحثًا فلسفيًا في إطار من الشعر والصور والعواطف»[٣٧] ثم تلحظ سمات الترابط في القصيدة في سلسلة المشاهد والصور التي تتعاقب أمام عين القارئ الذي يقرؤها وكأنه يشاهد مسلسلًا بريئًا عبر حيوية وحركية تلك المشاهد، ثم نراها تركز على سمتين أساسيتين في أسلوب الشاعر وهما:

(أ) الإيحاء.

(ب) التشبيه الطويل.

وتعني بالإيحاء الإشارات المبهمة وظلال المعنى أما ما تعنيه بالتشبيه الطويل فلربما كان ترجمة لما ساد في النقد الجديد من معانٍ تتصل بما يسمى «عناقيد الصور» وهو عندها نوع من التشبيه يتخلص من الجمود الذي عرف في الشعر القديم العادي أو هو التشبيه القديم مضافًا إليه التكوين العاطفي والانفعالي الذي يقوم على وصف المشهد وصفًا كاملًا يحيط بالجو النفسي للقصيدة الطويلة، وتختتم الناقدة دراستها النقدية عن شعر «علي محمود طه» بملاحظتين مهمتين تتصل الأولى منهما بمسألة الوزن والقافية وهذه المطولة تمضي على وزن بحر السريع «مستفعلن+ مستفعلن+ فاعلن» وتلحظ مقدرة الشاعر على ترويض هذا البحر وتطويعه بحيث استطاع أن يمنحه اللين والسيولة ومسحة من الغنائية والكآبة مع أنه على حد قولها: «في أغلب ما تحفظ من نماذجه يمتلك طبيعة القفز والتقطع وشيئًا من الوعورة وفي وسعنا أن نلمح هذه الصنعة في أي نموذج نختاره للبحر السريع.. وأما سبب هذه السرعة فهو ما سميته في كتابي «قضايا الشعر

المعاصر» بقسوة الوتد الذي تنهى به تفعيلات البحر جميعًا وهذه القسوة مسئولة عن صفة التقطع في نماذجه الشعرية، فكيف استطاع علي محمود طه أن يلين هذه الأوتاد في البحر وبأية وسيلة؟ إن وسيلته الكبرى تكمن في قوة الجو العاطفي الذي أحاط به القصيدة؛ لأنه أضفى نبرة موسيقية مستطيلة راحت تتدفق وتغمر الزوايا الصلدة من الأوتاد، فضلًا على أن تتالي الإيحاء بالضوء والظلام والسكون والضجة والوحشة والنشوى وغيرها قد منح القصيدة بطئًا غنائيًا ملحوظًا حتى كأن موسيقاه قد سلسلت أكثر مما هو مألوف فيه ولا ريب في أن هذه مرتبة شعرية مبدعة بلغها الشاعر»[٣٨].

ولا شك أن هذه ملاحظة جوهرية تضيف بها الشاعرة إلى نقدها المتشدد السابق حول الوزن وقضاياه في الشعر العربي المعاصر في كتابها الأول «ونعني به قضايا الشعر المعاصر»، بعدًا جديدًا إلى معنى الوزن والإيقاع في الشعر الجديد ومدى ارتباطه بكل من المجاز والتنوع النفسي. فليس الوزن قوالب مفرغة مجردة من المعنى كما كانت تتوهم في بداية حياتها النقدية الأولية في حالة تقنيتها للعروض الجديد في شعرنا المعاصر، ولا شك أن الإيقاع جزء لا يتجزأ من الأسلوب الشعري، وإن الأسلوب الشعري جزء لا يتجزأ من رؤية الشاعر للعالم.

الهوامش والمراجع

(١) حول معنى هذا المصطلح «أنطولوجي» «Ontological” وهو ما يتعلق بذلك الفرع من الميتافيزيقا التي تعني بطبيعة الحدوث أو الحقيقة ويعني به «رانسوم» الدراسة النقدية للمبنى الشعري أو منطق القصيدة وعلاقاته بما يسميه «السياق الشعري» أو حداثيات القصيدة ونتيجة لهذا الاهتمام بالمبنى وبعلاقات السياق البنائي كان «رانسوم» الموجه الأول لقراءة النصوص الشعرية ودرسها بدقة، هايمن «ستانلي»: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة- بيروت ١٩٨١ جزء (١) ص٦٣.

(٢) وحول سيرة حياة نازك الملائكة وثقافتها: انظر نازك الملائكة الأعمال الشعرية الكاملة- الجزء الأول- المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢ ص٤٠، وحول كل من مفاهيم النقد الجديد عامة ومفهوم الأنطولوجيا كمدخل في النقد الأدبي- راجع مختارات من النقد الأنجلو- أمريكي، الجديد الطائفة من النقاد- ترجمة: ماهر شفيق، القاهرة ٢٠٠٠، ص٢٢٣.

(٣) نازك الملائكة: المرجع نفسه، ديوان «شظايا ورماد» ص٤٨١.

(٤) م. ن ص٤٨٢.

(٥) عبد القادر القط «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» القاهرة، كلية الشباب، ١٩٨٨، ص٢٦.

(٦) الأعمال الشعرية الكاملة، جـ١، م. س، ٤٨٢.

(٧) ت. س. إليوت: قصائد، ترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد، دار المستقبل، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٦.

(٨) حول هذه المصطلحات النقدية في حركة النقد الجديد- انظر محمد عناني «المصطلحات الأدبية الحديثة» دراسة ومعجم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط١٩٩٦، ص٣٦، ٣٧.

(٩) حول طبيعة الشعر كلغة بدائية: انظر جون كرو رانسوم: الشعر كلغة بدائية ضمن كتاب الأدب وصناعته، دراسات في الأدب والنقد، اختيار وترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت ط٢، ١٩٨٣، ص٩٧.

(١٠) نازك الملائكة: مرجع سابق، ص٤٩٨.

(١١) راجع هنا على سبيل المثال لا الحصر: شكري عياد- الرؤيا المقيدة- ط٧٨، ص٨٥، وعبد القادر القط- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٤٢٠، وعز الدين إسماعيل- الشعر العربي المعاصر، ط دار العودة، بيروت ط٥، ١٩٨٨، ص٣٥٠، ومحمد فتوح أحمد، «الحداثة الشعرية من منظور

رمزي»، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط١٩٩١، ص١٣١، وله أيضًا الشعر العربي الحديث جدليات القديم والجديد ضمن كتاب: الأدب العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص٣١.

(١٢) نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، م. س، ص٧٥.

(١٣) م. ن، ص٧٦. جـ١.

(١٤) م. ن، ص٧٦. جـ١.

(١٥) م. ن، ص٧٩.جـ١.

(١٦) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني، مرجع سابق، ص٤٥٧.

(١٧) شكري عياد: الرؤيا المقيدة، ط١، ١٩٧٨، ص٩٢.

(١٨) شكري عياد: م. ن، ص٩٣.

(١٩) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ط٥، بيروت، ص٧٨، ص٣٥٩.

(٢٠) نازك الملائكة: الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني، ص٨٢.

(٢١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص٣٦٠.

(٢٢) نازك الملائكة: الأعمال الشعرية الكاملة، جـ٢، قضايا الشعر المعاصر، ص٨٥.

(٢٣) نازك الملائكة: ص٢٦٦.

(٢٤) المرجع نفسه، ص٢٦٦.

(٢٥) نازك، قضايا الشعر المعاصر، م. س، ص٢٧٠، وقارن هذه السمات النقدية للنقد الجديد فيما سبق أن ألمحنا إليه وخاصة عند ستانلي هايمن، مختارات ماهر شفيق من النقد الأنجلو أمريكي.

(٢٦) م. ن، ص٤٨٧.

(٢٧) م.ن. ص ٤٨٧.

(٢٨) ص ٤٨٨.

(٢٩) م. ن، ص٤٩٣.

(٣٠) م. ن، ص٤٩٣.

(٣١) م. ن، ص٥٠٤.

(٣٢) الأعمال الكاملة، جـ٢، ص٦.

(٣٣) م. ن، ص٧.

(٣٤) م. ن ، ص ١٨١.

(٣٥) م. ن، ص١٨٤.

(٣٦) م. ن، ص٢١٩.

(٣٧) م. ن، ص٢٢٥.

(٣٨) م. ن، ص٢٣٦.

الخاتمة

إن التغريب نفي للوجود وللحياة وبالتالي فهو نفي للهوية ولكن الوجه الآخر لعمله «التغريب» ومرادفاته المختلفة هو التمرد على المستوى الفردى والثورة على المستوى الاجتماعي.

لقد اتخذت قضايا التغريب (الروحي والجسدي) والتجريب الفني أبعادًا شتى في النماذج الأدبية التي كانت محل دراستنا في هذا البحث، منها (التغريب) الديني كما تتضح لنا من خلال الحوارية الشعرية بين عسكري الإمام والعجوز في شعر الزبيري فالسخرية من بعض المذاهب الدينية الفقهية هي نوع من أشد أنواع تغريب الناس عن معتقداتهم كما نجد في كثير من قصائد شعراء المدرسة الكلاسيكية الجديدة والرومانسية والشعر الحر معالجة فنية مختلفة لقضية التغريب الديني ولعل قصيدة (مقتل القمر) لأمل دنقل تمثل هذا النوع من الاغتراب؛ حيث نرى اغتيالاً للقديس الذي يرمز به الشاعر إلى التغريب الديني. ولربما كان لمجمل شعر الزبيري دلالة نموذجية علي معالجة الاغتراب الديني في عهد الأئمة الذين اتخذوا من الدين قناعًا لخداع الشعب وتغريبه.

كما كان للتغريب السياسي دوره المؤثر في حركة الشعر الحديث والمعاصر ابتداءً من شعر (محمود سامي البارودي) حول المنفى في سردويب، وكان البارودي والمتنبي مثلا أعلى للشعراء اليمنين في الأربعينيات بالقرن الماضي، حتى غربة السباب على الخليج ولندن وهو يشكو العوز والمرض، وهو يتأوه آلما ومرارة مخاطبًا زوجته الحبيبة من بعيد بقوله.

«تَاجُ وَلديك الأنْوارُ لا الذّهَب»

وكان للتغريب الاجتماعي والثقافي دوره في حركة تطور شعرنا المعاصر، أما التغريب الاجتماعي فيظهر جليًا في بواكير الحركة الشعرية الجديدة عند صلاح عبد الصبور بعد ديوانه الأول (الناس في بلاده) حتى أخر أعماله الشعرية، كما يتجلى عند حجازي في ديوانه «مدينة بلا قلب» وعند أمل دنقل في كثير من أعماله الشعرية، ولاسيما في قصيدته الرائعة (الجنوبي) التي تكشف رحلة الغربة: الروحية والجسدية في صور شعرية رائعة مثلما يتجلى في شعر المقالح، ولا سيما في قصائد شعره التي نظمها بمصر، في لحظة خروجه قسرًا منها العديد من صور «التغريب» الروحي والمادي معًا.

أما التغريب الثقافي فلم يكن المقصود به الوقوف ضد تيارات الحداثة الفكرية أو الأدبية على الإطلاق، لأنه موقف يتناقض كلية مع محوري: تطور الأدب العربي المعاصر في جميع أقطارنا العربية الذي نهض على أساس محورين أساسين وهما:

أ- الاتصال والتفاعل مع الثقافة العالمية.

ب- الاتصال بالتراث العربي بكل جوانبه الفكرية والأدبية والدينية والعلمية.

وذلك دون الانغلاق والتقوقع في الماضي، بل العمل علي قراءة الماضي قراءة نقدية تفسح الطريق واسعًا أمام المستقبل وتطور الحياة عامة. وذلك في ضوء تطور الثقافة العالمية، فلولا قراءة السياب ونازك وعبد الصبور وأدونيس للشعر الأوروبي المعاصر، ولاسيما عند الشاعر والنقاد الإنجليزي (ت .س إليوت) ما ظهرت في الثقافة العربية حركة الشعر الجديد وما استتبعها من إعادة قراءة التراث الثقافي كله.

ولولا قراءة أبي القسم الشابي لقصيدة «شيلي» الريح الغربية ما أنشدنا اليوم مع الجماهير العربية التي صنعت ثورات الربيع العربي أنشودته الخالدة.

[إذا الشَعبُ يومًا أراد الحياة　　　فلاَ بدَ أن يَسْتجيبَ القدر]

ولكن هناك بالطبع موقفًا من الغرب، ليس الغرب الثقافي والحضاري، بل الغرب الاستعماري الذي قهر جنوب اليمن ، والجزائر والعراق والشام وعمل على تقسيم

الوطن الواحد بكل الوسائل والأساليب الاستعمارية القديمة والحديثة ومازال يعمل على هذا التقسيم حتى يومنا هذا. ولقد كانت الثورات قديمًا وحديثًا هي المعراج الروحي ، لمقاومة التغريب والاغتراب ليمتلك الإنسان ذاته وحياته وتراثه امتلاكًا حقيقيًا لا وهميًا مضلالاً ذاته والآخرين معًا.

عبد السلام الشاذلي

السيرة الذاتية

أ.د/ عبد السلام محمد الشاذلي

أستاذ جامعي وباحث أكاديمي. كاتب وناقد أدبي.

١ - حصل على درجتي الماجستير والدكتوراه في اللغه العربية وآدابها من كلية الآداب- جامعة القاهرة خلال الأعوام (١٩٧٢- ١٩٧٧) بمرتبة الشرف الأولى.

٢ - عين مدرساً بكلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة الزقازيق- فرع بنها في عام ١٩٧٨.

٣ - عمل أستاذاً زائراً لعدد من الجامعات العربية الشقيقة، كما تحمل أمانة قسم الدراسات العربية بها.

٤ - متزوج وله ولدان وابنه يعملون في مجال هندسة الاتصالات والتشييد.

٥ - له عدد من الدراسات الأدبية منها:

أ- تطور الفكر العربي الحديث في مصر «في جزءين». ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ في سلسلة «التنوير».

ب- الأسس النظرية الحديثة في مناهج تاريخ الأدب العربي. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧.

ج- شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة. ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.ط ٢٠٠٩.

د- التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٥.

هـ- تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب: حائز على جائزة الدراسات النقدية لاتحاد الكتاب (٢٠٠٧).

و- مرايا مصرية- دراسة أدبية نقدية حول إعلام الأدب والنقد الحديث والمعاصر (ماثل للطبع).

ح- له العديد من الدراسات الأدبية والفكرية الماثلة للطبع.

٦- عمل أميناً للجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة وأخصائي نشر بالمجلس نفسه.

٧- عضو اتحاد كتاب جمهورية مصر العربية.

٨- عضو جمعية الأدباء .

٩- عضو مؤسس للجمعية المصرية للنقد الأدبي.

١٠- عضو الجمعية المصرية للأدب المقارن.

١١- شارك بفاعلية في العديد من المؤتمرات المحلية والقومية والدولية حول قضايا المنهجية وتاريخ الأدب والنقد والأدب المحلي، والأدب المقارن.

١٢- أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه في عدد من الجامعات العربية: مشرقاً ومغرباً.

١٣- أسهم في تقويم العديد من الدراسات اللغوية والأدبية وتقييم العديد من البحوث الأدبية بالدراسات العليا داخل الأكاديميات العربية وخارجها.

الفهرس